

PSICANÁLISE E CINEMA
v. 6, n. 6, 2018

UM OLHAR PARA OS AFETOS:
VARIAÇÕES SOBRE A
EXPERIÊNCIA HUMANA E O
SOFRIMENTO NA ATUALIDADE

CÍRCULO PSICANALÍTICO DO RIO DE JANEIRO – CPRJ

Filiado às:

Federação Internacional de Sociedades Psicanalíticas - IFPS

Federação Latino-Americana de Associações de Psicoterapia Psicanalítica e Psicanálise - FLAPPSIP

Rua David Campista, 170 | Humaitá | Rio de Janeiro, RJ | CEP: 22261-010

tel. (21) 2286-6922 | fax. (21) 2286-6812 | CNPJ. 34.117.705/0001-05

e-mail: cprj@cprj.com.br | www.cprj.com.br

Biblioteca: tel (21)2286-5747 | biblio@cprj.com.br

Diretoria do CPRJ – 2018-2019

Diretoria - Comissão Administrativa

Coordenadora Geral: Regina Celi Bastos Lima

Secretária: Valéria Rodrigues Dias Henningsen

Tesoureira: Isabella de Lemos Novello

Colaboradoras: Maria de Fátima de Amorim Junqueira

Nancy Assemany

Suely Duék

Comissão Executiva Técnica de Formação Permanente

Coordenadora: Carla Maria Pires e Albuquerque Penna

Alba Maria de Carvalho Senna

Magali de Oliveira Amaral

Maria Theresa da Costa Barros

Regina Orth de Aragão

Colaboradores: Carlos Alberto Lannes

Iêda Bourgeaiseau

Comissão Executiva Técnica Clínica

Coordenadora: Lia de Chermont Próchnik

Margarida Maria F. Guilhon

Beatriz Pinheiro de Andrade

Colaboradores: Ana Beatriz Pinto de Almeida

Daniela Romão

Elaine Vasconcelos de Andrade

Comissão Executiva Técnica de Publicações e Biblioteca

Coordenadora: Diana Dadoorian

Beatriz Chacur Biasotto Mano

Claudia Rodrigues Pereira

Patrícia Saceanu

Colaboradora: Laura Maria Reis Fagundes

Comissão Executiva Técnica de Ética

Coordenadora: Carmen Mirian Da Poian

Ana Lúcia Magalhães Barros

Elisabeth Adler

SOCIEDADE DE PSICANÁLISE DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO – SPCRJ

Rua Barão de Ipanema, 56 | Grupo 801 | Copacabana | Rio de Janeiro, RJ | CEP: 22050-032

Secretaria: tel.: (21) 2512-2265 | tel/fax: (21) 2239-9848 | secretaria@spcrj.org.br

Biblioteca: biblio@spcrj.org.br | Site: www.spcrj.org.br/

Conselho Diretor - 2016/2018

Presidente:

Anna Elisa Rodrigues Campello de Freitas Penalber

Vice-presidente:

Lindinaura Canosa

Secretária Administrativo:

Cristiane Torres Camerino

Secretária de Finanças:

Vania Speiski dos Santos

Secretária de Divulgação:

Liliane Savaget

Diretora Técnica:

Suely Figueiredo Marques

Vice-Diretora Técnica:

Katia Geluda

Coordenadora da Comissão Científica e de Ensino (CCE):

Denise Ripper Santos Gueiros

Coordenadora da Comissão de Admissão e Acompanhamento (CAA):

Gilda Sobral Pinto

Coordenador da Comissão de Ética (CE):

Paulo César Nogueira Junqueira

Coordenadora da Comissão de Publicação e Biblioteca (CPB):

Cecília Freire Martins

Diretora Clínica:

Maria Lúcia Gomes Fradinho

Vice-Diretora Clínica:

Rosana Rocha Gusmão da Silva Telles

Organizadores – Paulo Sérgio Lima Silva e Neyza Prochet

Editor-Responsável – Patrícia Saceanu

Assistente de Publicações – Ana Carla Teodoro

Revisão de Textos – Pedro Henrique Rondon e Fernanda Hamann de Oliveira

Capa e diagramação – Marisco Design

Psicanálise e Cinema (Círculo Psicanalítico do Rio de Janeiro / Sociedade de Psicanálise da Cidade do Rio de Janeiro), v. 1, n. 1, (2013) – Rio de Janeiro: CPRJ/SPCRJ, 2013.

Anual

v. 6, n. 6 (2018)

Psicanálise – Periódicos. 2. Cinema. I. Círculo Psicanalítico do Rio de Janeiro – CPRJ.
II. Sociedade de Psicanálise da Cidade do Rio de Janeiro.

Sumário

Apresentação	7
Da onipotência infantil ao confronto com a realidade	9
<i>Ana Paula Amado Lopes</i>	
A esperança e o tempo de espera, ontem e hoje.....	19
<i>Patrícia Saceanu</i>	
A escuta do outro psíquico: ecos e mudanças	25
<i>Ana Maria Oliveira da Luz</i>	
Identificação, elaboração e atuação	33
<i>Marcelo Verzoni</i>	
<i>All about Eve</i>	43
<i>Regina Landim</i>	
Um pouco sobre a malvada	53
<i>Neyza Prochet</i>	
Amor que engloba a maldade: um encontro no corredor da morte	59
<i>Maria de Fátima Junqueira Marinho</i>	
Os primeiros passos de um homem	65
<i>Paulo Sérgio Lima Silva</i>	
<i>Caché</i>	73
<i>Beth Müller</i>	
O retorno do esquecimento: quando o passado é <i>caché</i>	77
<i>Sergio Andraus</i>	

Apresentação

A revista *Psicanálise e Cinema* n. 6 trata das apreciações elaboradas por dez psicanalistas no decorrer do ano de 2017 sobre cinco filmes, que versavam sobre “Um olhar para os afetos: variações sobre a experiência humana e o sofrimento na atualidade”.

Este tema se revela de especial importância num momento em que boa parte dos psicanalistas tem dado destaque aos processos de simbolização, à palavra e à linguagem. Então, revalorizar a questão dos afetos, jogar uma luz sobre a vida emocional é mais do que pertinente, já que no nosso cotidiano profissional lidamos com o impacto das paixões e os sofrimentos daí decorrentes.

Sobre os afetos, o que nos diz o nosso conhecido Vocabulário de Laplanche e Pontalis?

Esses autores explicam que “a pulsão se exprime nos registros do afeto e da representação”. E que aquele é “a expressão qualitativa da quantidade de energia pulsional e das suas variações”.

Sim, definições concisas, objetivas, psicanaliticamente corretas; elas reafirmam aquilo que, já em 1894, Freud no seminal *Neuropsicoses de defesa*, quando estruturou os alicerces da psicanálise, estabeleceu como o conceito de catexia, investimento, energia, enfim o afeto.

Mas, lembrando *Os rios sem discurso*, de João Cabral, “a palavra em situação dicionária é isolada, estanque, estancada porque com nenhuma comunica...” E o afeto, esse *quantum* mágico, em sua intensidade, mínima e discreta que seja, transcende qualquer possibilidade de descrição. É preciso senti-lo, vivê-lo para saber do que se trata, o que transmite, o que expressa.

Um pouco de História: a razão, paradigma do “Século das Luzes” foi aos poucos descentrada por pequenos abalos isolados, mas fortes, de alguns poe-

tas (especialmente na Alemanha) do movimento “*Sturm und Drang*” (Tempestade e Ímpeto). Aí podiam ser vistos elementos daquilo que como uma espécie de retorno do recalcado iriam ganhar corpo e forma plena no século XIX sob a forma do movimento romântico. À razão enquanto *episteme* de uma época iria se seguir a paixão, o mundo dos afetos, com suas intensidades e contradições. Os vários matizes da vida emocional, muitas vezes associados ao destempero e ao trágico foram retratados com vigor nas pinturas, na literatura, na poesia, nas óperas. Por que não dizer que se introduziu também nos valores e nos modos de vivenciar a realidade e o convívio entre as pessoas. E, sem dúvida, entrando em conflito com as exigências e ideais da sisuda família burguesa daquele tempo. Movimentos de desejo, de paixão e encobrimento, recalque coexistiam. Ou seja, a psicanálise, para quem rastreia a História das ideias e faz uma tentativa de estabelecer sua arqueologia, tem suas raízes bem anteriores ao século XIX, mas, num sentido direto, é tributária do Romantismo.

A psicanálise nasceu, então, da escuta das paixões, dos afetos, muitas vezes imobilizados e emudecidos pelas paralisias, cegueiras e toda sorte de sintomas histéricos.

Para o afinamento desta escuta foi concebido um outro registro, o do inconsciente, para que as energias deslocadas para outra dimensão pudessem ganhar voz e serem expressas.

Que os relatos dos comentadores dos filmes contribuam para uma compreensão do universo dos afetos, que ajudem a desvendar algo de sua intrínca gramática. Esta, se por um lado desnorteia, também aponta para um norte de buscas, tentativas e realizações. É o que nos possibilita reencantar o mundo e as nossas relações.

Paulo Sérgio Lima Silva
pela Comissão Organizadora

Da onipotência infantil ao confronto com a realidade

Nós que nos amávamos tanto

Ettore Scola

*Ana Paula Amado Lopes**

“Não sonhes tua vida, porque sonhar a vida é perder-se nas brumas das ilusões vazias e enganosas, criadas precisamente para fazer esquecer ou evitar os limites, frustrações e sofrimentos que nos impõe a inexorável Anánke. Os que vivem sonhando a vida acreditam ser verdadeiro o que é ilusório. Suas ilusões se desfazem sempre em desilusões”. (ROCHA, 2012, p. 270).

O belíssimo filme Italiano, de 1974, baseado numa comédia dramática, do elogiado diretor Ettore Scola venceu dois prêmios relevantes no contexto cinematográfico. A história retratou com sensibilidade uma visão humanista acerca dos personagens em seus dilemas éticos e morais. A obra de Scola também foi marcada pela temática social e política, na medida em que assistimos a um período de profundas mudanças sociais na sociedade Italiana do pós-guerra.

A película conta a história de três amigos: Antonio, Gianni e Nicola que lutaram juntos no fim da Segunda Guerra Mundial (1945). Contudo, o laço de amizade e afeto construído em torno dessa batalha, não os impediu de se afastarem, logo que o conflito se encerrou. Cada um deles seguiu para sua cidade de origem, a fim de dar continuidade às suas próprias vidas. Desta maneira, Antonio em Roma, Gianni em Pavia (Norte da Itália) e Nicola em Nocera (Sul da Itália) mantinham-se movidos pelos ideais de transformação da Sociedade Italiana da época. Porém, a dificuldade de sustentação desses ideais – próprios

* Psicóloga, psicanalista, membro efetivo da Sociedade de Psicanálise da Cidade do Rio de Janeiro.

de uma juventude revolucionária, deu-se diante das dificuldades enfrentadas no dia a dia de cada um. Ou seja, frente ao confronto com a realidade cotidiana: Antonio, Gianni e Nicola acabaram por não realizar os seus sonhos, antes imaginados, uma vez que se perderam de si mesmos. Foi assim que acompanhei os encontros e desencontros dos protagonistas pelos 25 anos seguintes.

Os três personagens, em sua composição, mostravam-se cristalizados numa posição infantilizada e até mesmo alienada com relação à vida. Antonio demonstrava ingenuidade quase infantil diante do trabalho, dos amores e dos amigos. Na cena em que Gianni e Luciana aguardavam por ele no hospital, onde trabalhava como técnico de enfermagem, ele desceu pelas escadas como se estivesse num escorrega. Gianni, advogado-assistente, mudou-se para Roma e deixou-se envolver por um milionário da construção civil, de fama duvidosa, que lhe ofereceu máquinas de muitas cilindradas, uma vez que, na cena em que vai intimar o empresário para depor, deslumbra-se com o carro estacionado à frente da casa. Assim, perdeu a possibilidade de tornar-se um advogado respeitado, capaz de lutar por tudo aquilo em que acreditava. Nicola, em seus arroubos de fúria quando contrariado em suas posições políticas, acabava por demonstrar, nas cenas de brigas, gritos e xingamentos, a sua intolerância a qualquer frustração, uma vez que se apresentava dono de uma verdade absoluta, o que o impediu de se tornar um intelectual reconhecido e respeitado.

No artigo, *Sobre o narcisismo: uma introdução*, de 1914, Freud se ocupava de questões acerca da teoria da libido para compreender a constituição do ego. Assim, na fase do autoerotismo, a criança busca o prazer no seu próprio corpo e, daí, algo precisa ser acrescentado ao autoerotismo – uma nova ação psíquica – para que se constitua o narcisismo, sendo esta a condição fundamental na formação do ego como unidade integrada. Portanto, consideramos que o narcisismo está na base da constituição do sujeito.

Neste sentido, na estruturação do narcisismo não só se constitui o ego, como também se pauta a formação inconsciente do ego ideal, o qual se situa ao lado da onipotência do ego e é o herdeiro do narcisismo infantil. Nesta instância pré-edípica, constituída no registro do imaginário, tendo como modelo a onipotência das figuras parentais, nada se deseja, porque, ilusoriamente, acredita-se que já se tem tudo.

Os investimentos do ego, quando têm como modelo as ambições narcísicas do Ego Ideal, dão origem às idealizações, e, no registro dessas idealizações, os ideais tornam-se ilusões que se desfazem em desilusões, porque não resistem à prova da realidade (...) (ROCHA, 2012, p. 267).

Sendo assim, desde o início, Freud, em sua obra, abre espaço para o estudo da ilusão como papel fundamental na construção da existência humana. O bebê, quando lançado ao mundo, cria uma ilusão de onipotência necessária para lidar com o próprio desamparo. Porém, é na relação de ilusão de onipotência com a mãe que encontra uma forma de dar continuidade à sensação de permanência na vida intrauterina. Assim, essa fase de onipotência ilusória é fundamental para a saúde física e psíquica do bebê. No entanto, esta etapa do desenvolvimento não pode se manter para sempre e se torna relevante que a mãe, gradativamente, desiluda o seu bebê em prol de sua própria subjetivação. Portanto, a ilusão, quando confrontada com a realidade, pode se tornar fonte de criatividade na arte do viver, uma vez que, quanto mais saudável ocorrer a experiência de ilusão de onipotência melhor será o contato com a realidade. Logo, a ilusão tem papel decisivo na construção da subjetividade.

(...) um fechamento nessa onipotência ilusória seria, por sua vez, a morte do sujeito. Narciso morreu porque não foi capaz de ir além do fascínio ilusório de sua própria imagem. Quando não confrontada com a desilusão da realidade, a ilusão da onipotência narcísica deixa de ser uma fonte de criatividade para se tornar uma ilusão mortífera (ROCHA, 2012, p. 265).

Na história dos protagonistas, eles viviam como se estivessem sempre aprisionados num mundo saudosista, pesaroso, melancólico onde se mostravam incapazes de modificá-lo como fizeram no passado, durante a luta. Não havia mais lugar para uma ação revolucionária, criativa, viva – como o movimento pela libertação da Itália do jugo nazista e fascista, após o fim da Segunda Guerra Mundial. Desta maneira, o filme foi apontando para o empobrecimento psíquico dos personagens, que não chegaram a lugar algum. Logo, podemos pensar que, diante das mazelas impostas pela vida, há sempre o risco de desilusões, da amargura, da impotência, do viver preso num futuro passado, como disse Gianni, quase no final do filme. É a impossibilidade do ato de um viver criativo.

Pois bem, no filme temos uma personagem feminina: Luciana, como já foi citada no início deste trabalho. Ela se apresentou de maneira bastante intrigante e curiosa no decurso da história, uma vez que exerceu na vida de cada um dos protagonistas um certo fascínio diante da sua imagem. Na cena em que tentou o suicídio devido a uma desilusão amorosa na relação com Gianni, ela reuniu Antonio e Nicola, cada um a seu modo, em torno de si na

tentativa de impedir o pior. Até mesmo Gianni, a partir do bilhete enviado por Nicola, foi espiar o que tinha acontecido com a sua ainda amada. Porém, a relação dos protagonistas com Luciana também foi marcada por encontros e desencontros.

Sendo assim, a partir da história do filme, que espécie de ligação afetiva ou fascínio Luciana proporcionou a esses três homens, que se mostravam tão esvaziados de si mesmos?

Voltando ao artigo de 1914, no capítulo três Freud aponta a questão do amor e da paixão, apoiado no conceito de narcisismo. As primeiras satisfações sexuais da criança se apoiam a partir do desvelo materno que se faz necessário, no início da vida. A alimentação, a erogenização do corpo e outros cuidados com o bebê são relevantes para a sua sobrevivência. Mais adiante, a noção de apoio vai se desdobrando no que se refere aos cuidados que a criança ainda demanda da mãe ou de algum substituto. Sendo que essas pessoas que cuidaram e alimentaram a criança se tornaram para ela o seu primeiro objeto de investimento sexual. Em seguida, diz Freud:

Estamos afirmando que o ser humano tem dois objetos sexuais primordiais: ele mesmo e a mulher que dele cuida, e com isso estamos pressupondo que em todo ser humano há um narcisismo primário, que eventualmente pode manifestar-se de maneira dominante em sua escolha de objeto (FREUD, 1914/1986, p. 108).

Desta maneira, constatamos que o sujeito vai se subjetivando frente às impressões que ficaram registradas em seu psiquismo e que ocorreram no início da vida. São estes os primeiros encontros e desencontros amorosos, que funcionarão, no futuro, como modelo das escolhas de objeto.

(...) a paixão amorosa é claramente colocada como uma revivência das relações primárias do sujeito infantil, em um encontro que busca recuperar ou reviver as impressões outrora experienciadas. (...) Esses primeiros objetos de investimento sexual da criança fornecerão a matriz na qual se moldarão as escolhas amorosas ulteriores (SILVA, 2002, p. 41).

Antonio conheceu Luciana no hospital em que trabalhava, logo após o fim da guerra e daí começaram um namoro quase infantil. No entanto, foi por Gianni que ela se apaixonou. Ambos, Gianni e Luciana, encenaram uma história de amor com a perspectiva de um final feliz. Porém, foi nos braços

de Nicola e Nicola nos braços de Luciana que se consolaram diante das desilusões e decepções amorosas que experimentaram, uma vez que Nicola abandonou a mulher e o filho para morar em Roma, numa tentativa de se tornar um respeitável intelectual. Em situações diferentes, Luciana passou pela vida desses três homens, ao longo do filme. Por fim, descobriu que Antonio era o seu grande amor e, após muitas idas e vindas, construíram uma família e, na cena final, que reúne esses três homens em torno dela, parece cuidar de Antonio como um menino pequeno “*porcalhão*”, como o chama, pois o mesmo havia se sujado na cena do restaurante, que reuniu os três amigos após 25 anos e na briga com Nicola, na saída do restaurante por diferenças ideológicas.

Poderíamos pensar, nessa perspectiva, que a paixão amorosa sempre aponta para uma marca regressiva na vida do sujeito, uma vez que na relação amorosa se percebe a dinâmica do processo de idealização do objeto amoroso, como meio de recuperação do estado narcísico. O objeto da paixão amorosa vem dar forma e suprir as demandas infantis, numa tentativa de atualização e recuperação desses amores da infância perdida.

O amor necessita que o objeto mítico seja encarnado em uma pessoa e provoque a ilusão de seu reencontro; portanto, toda escolha amorosa implica uma tentativa de encontrar a completude e suturar a falta por meio do semelhante (...) (LEVY; GOMES, 2010, p. 26).

Contudo, foram os personagens de Antonio e Nicola que se mantiveram com alguma coerência no decorrer do filme, pois não abandonaram aquilo em que acreditavam; porém, eles demonstraram uma dificuldade de integrar a realidade da vida cotidiana às suas ilusões narcísicas da juventude. Antonio mostrou-se aprisionado aos seus ideais e, dessa maneira, não deixou de ocupar uma posição sempre pequena diante da vida. Assim como Nicola que não conseguiu sustentar os seus sonhos da juventude, pois a certeza da verdade absoluta o cristalizou na posição do pequeno dono da verdade, enquanto Gianni optou por outro caminho: abriu mão de todos os seus projetos, tomando para si a causa de um magnata corrupto italiano. Tudo aquilo que acreditava foi abandonado, seu laço de amizade com Antonio e Nicola, seu grande amor, e por fim, se distanciou de si mesmo. Acabou pagando um preço alto demais por toda esta renúncia, uma vez que à frente dele sempre pairava a força paralisante daquele passado que não passou. Gianni se transformou num homem absolutamente solitário, ao lado do velho sogro cor-

rupto. Com isso, observei que os personagens sempre se colocavam numa posição desvalida frente à vida, onde demonstravam certa incapacidade de caminhar com as próprias pernas e, por caminhos diferentes, Antonio, Nicola e Gianni acabaram quase no mesmo lugar.

Desta maneira, após 25 anos, eles se reencontraram para rememorarem as lembranças do passado, no mesmo restaurante em que, por muitas vezes, estiveram. Aliás, ao longo do filme, a dinâmica da temporalidade foi uma marca acentuada na história de Ettore Scola, uma vez que o passado, o presente e o futuro se misturaram todo o tempo, na vida dos três personagens. Porém, os protagonistas se mostravam imersos num passado que não avançou para o presente nem para o futuro, como compreendemos o movimento da vida que, gradativamente, estrutura o tempo de existir de cada um de nós.

Nessa perspectiva, o filme mostrou que os três personagens pareciam viver a vida desprovida de sentido, de compreensão, de esperança, de valor e, desta forma, se restringiu a uma simples e dolorosa passagem do tempo, passagem da vida. A vida correu entre os dedos. Desse modo, podemos considerar que é a partir da experiência de caminhar pela vida, “*sendo no tempo*”, que o sujeito estabelece o sentimento da existência de si mesmo e a possibilidade de contato com a realidade.

Portanto, parece que Antonio, Gianni e Nicola, diante dos obstáculos encontrados no cotidiano e inerentes à vida de todos nós, acabaram permanecendo aprisionados às ilusões narcísicas do Ego ideal e, desta maneira, impedidos de seguir adiante, de avançar a vida, numa trajetória que fosse marcada pelo movimento de ação e criação. Assim, as formações ilusórias sempre apontam para o caminho do desejo; no entanto, esses ideais narcísicos caracterizam-se, predominantemente, como uma condição de alienação do indivíduo, uma vez que denuncia uma tentativa de recuperação do narcisismo perdido na infância. Logo, o sujeito alimenta uma crença de que está protegido da dor do desamparo, das desilusões, das decepções e da exatidão da dependência de todo ser humano. Com isso, podemos pensar que até mesmo a relação com Luciana foi mantida cristalizada numa ilusão de completude narcísica, onde tudo se tem e nada se perde.

E, por fim, ainda em 2012, assinalou Zeferino Rocha:

Bem diferente é a sorte daqueles que, na dureza da vida, muito se empenham em querer viver os seus sonhos. Viver o sonho, apesar das dificuldades, é abrir um horizonte para a esperança que não permite desanimar nunca, quaisquer que sejam as dificuldades dos caminhos. Os que assim procedem terminam se convencendo de que o sonho, mesmo quando parece ilusó-

rio, é o mais verdadeiro, porquanto é nele que encontramos a motivação necessária para dar sentido e dizer sempre sim à vida (p. 270).

Abril de 2018

Ana Paula Amado Lopes

apalopes21@gmail.com

Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Referências

FREUD, Sigmund (1914). *Sobre o narcisismo: uma introdução*. Rio de Janeiro: Imago, 1986. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 14).

LEVY, Lídia; GOMES, Isabel Cristina. Casamentos e recasamentos: diferentes tempos de um encontro amoroso. *Cadernos de Psicanálise - SPCRJ*, Rio de Janeiro, v. 26, n. 29, 2010.

ROCHA, Zeferino. O papel da ilusão na psicanálise freudiana. *Ágora*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, jul-dez. 2012.

SILVA, Maria Helena de Barros e. *A paixão silenciosa: uma leitura psicanalítica sobre as paixões amorosas*. São Paulo: Escuta, 2002.

A esperança e o tempo de espera, ontem e hoje

*Patrícia Saceanu**

A partir do filme *Nós que nos amávamos tanto* e buscando articulação com os temas do ano no CPRJ e na SPCRJ – o campo dos afetos e o sofrimento psíquico na atualidade –, entre inúmeros caminhos possíveis escolhi ressaltar a “esperança” como afeto, em articulação com a questão do “tempo de espera”, tão necessário e em falta no mundo contemporâneo.

Essa escolha não foi casual: temos urgência de esperança hoje!

O filme

O filme é muito afetivo: quase todos os afetos que poderíamos enumerar se encontram ali presentes, sempre de modo poético: além da esperança, vemos alegria, amor, amizade e, claro, também afetos tristes – tristeza, desilusão... Sempre com leveza e humor, o filme trata de questões profundas – individuais e coletivas – com evidente posicionamento ético e político.

Na história, depois de lutarem unidos em nome de um ideal em comum, criando fortes laços de quem enfrentou a morte juntos, três amigos se separam no final da guerra com a sensação de vitória e de um futuro cheio de esperança. A trama se desenvolve através dos encontros, desencontros, e das transformações nas vidas dos amigos. Por intermédio dos personagens, Scola dialoga de modo criativo com sua própria tradição, costurando a história da Itália no pós-guerra e a memória do cinema italiano com as vidas dos protagonistas¹.

* Psicanalista, doutora em Teoria Psicanalítica – UFRJ, membro efetivo do CPRJ.

¹ Por exemplo, são belíssimas as participações de Fellini e de Vittorio De Sica (a quem o filme é dedicado), presentificados de modo a definir os rumos da história de Scola.

Na passagem do tempo, Gianni tornara-se um advogado ambicioso, encarnando o retrato descrito pelo sogro corrupto: “o homem mais infeliz é o homem rico”. Tendo sacrificado seus ideais, suas amizades e um amor verdadeiro por uma vida de luxo, Gianni parecia o menos afortunado deles; Nicola um intelectual, cinéfilo e crítico, deixara seus laços afetivos com a família e o trabalho na universidade, colocava seus ideais acima de tudo e vivia atormentado em busca de reconhecimento; Antonio um enfermeiro sonhador, permanecera leal aos ideais da juventude e se manteve um militante, colhendo derrotas cotidianas sem perder a ternura e o bom humor.

Em comum entre os três, o amor pela mesma mulher, Luciana.

A continuidade entre os tempos: passado, presente e futuro

A narrativa de Scola é costurada de modo a manter sua continuidade ao longo de 30 anos, ancorados em heranças do passado, experiências presentes e perspectivas de futuro. Há diferenças nos modos de relação dos personagens com suas próprias histórias, o que tem efeitos sobre o presente de cada um. Vemos isso claramente na cena do reencontro entre eles, 25 anos depois: enquanto Antonio e Nicola podiam celebrar recordando, rindo e ainda brigando, Gianni se via completamente solitário. Para ele era impossível rememorar – seu passado não passara, não pôde ser integrado em sua história. Uma cena tocante mostra sua “alucinação” de um destino alternativo: Gianni se vê morto no campo de batalha, permanecendo assim como o herói do passado, poupando a si mesmo e aos amigos de um futuro sem ilusões.

A esperança sempre presente

Ao longo de todo o filme há esperança: os personagens acreditam num futuro melhor e se sentem responsáveis por isso, mesmo com todas as dores da guerra, do pós-guerra, das decepções na política e no amor: Antonio manteve sua esperança em alcançar seus ideais e o amor de Luciana. Após perder sucessivamente a amada para um e outro amigo, a (re)união de Antonio e Luciana no final inspira que “vale à pena esperar”; quanto a Nicola, seu “encontro” com o cineasta Vittorio De Sica, depois de anos em árdua defesa de suas posições, parece trazer o reconhecimento tão almejado, a comprova-

ção de um “sentido” para sua luta; Gianni parecia o único a ter perdido sua esperança, “sucumbido” ao gozo individualista do presente, de uma vida de riquezas, pobre em afetos. Porém, na bela cena em torno da fogueira, quase no final do filme, Gianni revela ter mantido ao longo das décadas sua esperança de reencontrar o verdadeiro amor de Luciana. Para ele o passado ainda era presente.

Um recurso fundamental: “a pausa para reflexão”

Poderíamos destacar inúmeras passagens belíssimas do filme, mas escolhi “parar” numa cena, ou melhor, num recurso que retorna em algumas cenas, que considero relevante para a psicanálise atual: a pausa para reflexão. O método consiste em um intervalo, uma pausa na cena, onde apenas um dos personagens ganha relevo, expressando sob um foco de luz seus pensamentos e sentimentos mais íntimos, enquanto os demais permanecem imóveis e obscuridos. Luciana e Antonio extraem este recurso de uma peça de teatro a que assistem juntos. É deste modo que Antonio revela a Luciana seu amor por ela, e é também assim que logo em seguida Luciana e Gianni se declaram apaixonados. Este recurso me pareceu uma boa tradução do tempo de parada para reflexão de que precisamos tanto na contemporaneidade.

Que contemporaneidade?

Muito distante do universo de Scola, hoje predominam as narrativas não lineares, fragmentadas e aceleradas, como vemos claramente refletido no cinema contemporâneo². São cada vez mais comuns as histórias de vazio, falta de sentido, puro gozo do presente, muitas vezes preenchido e anestesiado pelo consumo e pelas drogas. Neste ponto, considero importante evitarmos um discurso nostálgico, que consideraria melhores os “velhos tempos” de ideais fortes, narrativas lineares, hierarquias rígidas, etc. Sabemos que sempre houve sofrimento psíquico; porém, hoje sofremos de outros modos, e é fundamental

² Por exemplo, no filme *Trainspotting* (1996). Enquanto preparava este trabalho, eu soube do lançamento de *Trainspotting 2* (2017). Imersa na história destes 3 amigos de Scola ao longo de 30 anos, tive curiosidade em saber como estariam aqueles 4 amigos *junkies* dos anos 90, que viviam um presente sem passado nem futuro, 20 anos depois. Como esperado, muito pouco havia mudado...

refletirmos sobre as formas contemporâneas de sofrimento, e de que modo a psicanálise ainda pode contribuir.

Os afetos de hoje: tédio e indiferença

Vários estudiosos da sociologia – Bauman, Sennett, Giddens, entre outros – descrevem as mudanças que vivemos na pós-modernidade, que têm efeitos sobre as subjetividades, especialmente a ênfase na realização individual e na fruição imediata da vida. No campo dos afetos, nos deparamos com uma ampliação do tédio e da indiferença, que muitas vezes têm como ponto comum a desesperança. Em lugar de uma cultura voltada para os sentimentos, a ênfase atual no “consumo de sensações”³ teria como contraface o tédio. Sobre este tema Salem (2004) comenta que grande parte dos estudos atuais tende a descrever o tédio como uma experiência de mal-estar psíquico, ou até um “problema social”. Porém, o autor mostra que não foi sempre assim, que múltiplos sentidos foram atribuídos ao tédio ao longo dos tempos, incluindo alguns opostos ao atual: para os românticos, por exemplo, o tédio era uma “fonte de inspiração a ser cultivada”, um “privilegio de espíritos sensíveis”. Mesmo hoje, há quem considere o tédio de modo positivo: na psicanálise, Adam Philips (1996) o vê como “uma importante conquista no desenvolvimento infantil, que deve ser sustentada pelos pais”, como “um estado de expectativa suspensa”, “quase desejo”, uma “ânsia por substitutos que ainda não se apresentam”.

Já a indiferença, justamente uma ausência de afeto, é também destacada por vários autores como traço marcante na contemporaneidade, podendo ter graves consequências tanto no campo individual quanto no social.

Em *A cultura do narcisismo*, Lasch (1979/1983) afirmava que no chamado “individualismo narcísico” o sujeito se afasta de um compromisso com a esfera pública em proveito de uma busca pela autossatisfação. Indiferente a quaisquer ideais que estejam para além do eu, o sujeito contemporâneo evidencia sua preocupação exclusiva com a própria sobrevivência e com a satisfação imediata dos próprios desejos.

³ Expressão de Bauman, Z., em *Globalização: as consequências humanas* (p. 21).

O tempo presente: sem espera não há esperança

Desvalorizando seu passado, e descrente de sua própria capacidade de criar o futuro, o sujeito contemporâneo frequentemente é tomado de desesperança. Neste contexto, se enfraquecem os sentidos de continuidade e de identidade, fundamentais para a constituição subjetiva. A capacidade de suportar um tempo de espera é fundamental para que possa haver esperança. Ao mesmo tempo, sem esperança qualquer espera se torna insuportável.

Hoje, diante do excesso de informações que nos invadem sem cessar, em velocidade muito superior à nossa capacidade de processamento, exibem-se de modo igualmente veloz e invasivo “opiniões próprias” e a própria intimidade, sem tempo de parada para reflexão.

Com isso, assistimos muitas vezes à pura descarga ou a meras repetições, já que para a criação do novo é preciso tempo – tempo de espera, tempo de compreender. Neste tempo, é preciso alguma solidão e silêncio para que, enfim, se tenha algo a dizer, em nome próprio.

De Scola para a clínica contemporânea: a “pausa para reflexão” e a esperança

É radical a diferença entre a solidão e o tempo de espera necessários para cada análise, e a injunção ao “tempo do imediato” dos dias de hoje. Adam Phillips (1996) se refere à situação analítica como “uma curiosa solidão *à deux*” onde o paciente poderia “reconstituir sua solidão por meio do outro” (p. 47). De modo análogo ao recurso ressaltado no filme de Scola, considero que cada análise pode ser concebida como um exercício de “pausa para reflexão”.

Além do tempo necessário para que uma verdadeira intimidade se constitua e se expresse (o que não é o mesmo que se “exibir”), esta experiência de “solidão a dois”, favorece o sentimento de continuidade, fundamental para a esperança. Cada vez mais autores, desde Ferenczi, vêm enfatizando a necessidade de uma clínica psicanalítica que privilegie o encontro afetivo: trata-se de uma psicanálise que depende da presença empática e sensível do analista, que seja capaz de “sentir com” o seu paciente e, muito além da interpretação, possa acompanhá-lo na construção de novos sentidos.

Zeferino Rocha (2007), no artigo *Esperança não é esperar, é caminhar*, comenta que habitualmente se diz que a psicanálise se preocupa apenas com o passado do sujeito. Mas, “se é fato que o que somos hoje começou a ser construído

por aquilo que fomos ontem, o que seremos amanhã dependerá de nossa capacidade de sonhar, hoje”. E a esperança é o que sustenta esta capacidade de sonhar, alimenta as fantasias de desejo e cria nossos projetos de futuro. Assim sendo, afirma o autor, “não seria difícil mostrar que todo trabalho clínico é sustentado e impulsionado pela esperança”. Neste sentido, escreve que a esperança é “um apelo que nos convida a caminhar e a ir sempre adiante pelos caminhos da vida”.

Concordando com Zeferino Rocha (2007), poderíamos acrescentar que se “esperança é caminhar”, esperamos que em cada análise nossos pacientes possam caminhar bem acompanhados, nesta “curiosa solidão a dois”, suportando ativamente (e não passivamente) o tempo de espera necessário. Luís Claudio Figueiredo (2003) no texto *O paciente sem esperança e a recusa da utopia* nos mostra as grandes dificuldades no caminho de uma clínica com “pacientes sem esperança”: considera a esperança como um “princípio organizador da vida psíquica”, que vai muito além de algum otimismo pontual, e que tem papel fundamental na estruturação da subjetividade humana. Diante de “pacientes impacientes, que não sabem nem podem esperar, e vivem angústias desesperadas”, caberia a cada analista – sem ingenuidade nem desânimo – a sustentação de um laço possível, da esperança de um bom encontro.

Para concluir: o cinema como “exercício da empatia”

Sabemos que a psicanálise e o cinema não apenas são contemporâneos em suas origens, mas sempre foram muito próximos. Não à toa estamos hoje e há muito tirando proveito de tal afinidade. Considero que o cinema pode exercer função importante atualmente, em nosso mundo acelerado, onde as conclusões têm vindo por impulso antes do tempo necessário para a compreensão: o cinema pode contribuir muito para o “exercício da empatia”⁴, da capacidade de se colocar no lugar do outro, de sentir o seu sofrimento como se fosse nosso, e também de colocar em perspectiva o próprio sofrimento como se fosse de outrem, numa dinâmica de estranho-familiar.

Com Scola, o público sente na própria pele os afetos dos personagens: compartilha do preço que Gianni paga em nome da fortuna, se identifica com as injustiças que Antonio sofre no trabalho e suas sucessivas perdas no amor, com a busca incansável de Nicola por reconhecimento, as dificuldades do povo

⁴ Amós Oz (2004) faz referência a um “exercício de tolerância” ao afirmar que a literatura contaria “um antídoto ao fanatismo ao injetar imaginação em seus leitores” (p. 33).

em conseguir vagas para os filhos nas escolas públicas... Enfim, este é um filme que emociona, e demanda um tempo de parada para reflexão. Não há como ficar indiferente a esta obra.

Por fim, faço coro com Nicola: “o cinema deveria ser ensinado nas escolas!”

Maio de 2017

Patrícia Saceanu

psaceanu@hotmail.com

Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Referências

- BAUMAN, Z. *Globalização: as consequências humanas*. Rio de Janeiro: JZE, 1999.
- FIGUEIREDO, L. C. O paciente sem esperança e a recusa da utopia. In: _____. *Elementos para a clínica contemporânea*. São Paulo: Escuta, 2003.
- LASCH, C. (1979). *A cultura do narcisismo: a vida americana numa era de esperanças em declínio*. Rio de Janeiro: Imago, 1983.
- OZ, A. *Contra o fanatismo*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- PHILIPS, A. *Beijo, cócegas e tédio*. Rio de Janeiro: Cia das Letras, 1996.
- ROCHA, Z. Esperança não é esperar, é caminhar. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, 10, n. 2, jun. 2007.
- SALEM, P. *Do luxo ao fardo: um estudo histórico sobre o tédio*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

A escuta do outro psíquico: ecos e mudanças

*Ana Maria Oliveira da Luz**

O filme *A vida dos outros* (*Das Leben der Anderen*, 2006), de Florian Henckel von Donnersmarck, por meio da história de suas personagens, instiga de maneira desafiadora a reflexão, à luz da psicanálise, acerca de algumas variações do mal-estar na atualidade.

O filme narra a história de um agente da STASI, a polícia política da República Democrática Alemã (Alemanha Oriental), chamado Gerd Wiesler, que se envolve em um serviço de escutas clandestinas no apartamento de um casal pertencente à cena cultural de Berlim Oriental: o escritor Georg Dreyman e a atriz Christa-Maria Sielan. Pouco a pouco, Gerd vê-se envolvido com a história da vida de Georg e Christa, o que vem a implicar, como veremos, em vários desdobramentos.

A atmosfera da película passa-se no século passado, décadas de 1980 e 1990. Ou seja, antes e depois da queda do Muro de Berlim. Meu olhar – revelado desde já – enquadra o pano de fundo dessa cinematografia: uma nação dividida, com um tecido social humano igualmente dividido; dividido por uma polícia repressora, pois um dos lados da população aceitava o regime de forças, e o outro se opunha a ele.

Neste trabalho, trato também de uma divisão, porém de uma divisão no interior da subjetividade de um indivíduo. Assisti ao filme realçando uma das ferramentas psicanalíticas – a atenção flutuante –, lançando meu olhar sobre os afetos nas variações da experiência humana. Deste modo, proponho como eixo de leitura as mudanças subjetivas.

* Psicanalista, membro efetivo do CPRJ e sócia da FLAPPSIP, especialista em Psicologia Clínica pela PUC-Rio e em Saúde Mental pelo IPUB-RJ.

Observando os dois protagonistas, o escritor Georg e o capitão Gerd, reconstruí-os nos meus devaneios como duas facetas de uma unidade de um funcionamento psíquico; criei, assim, uma nova personagem: Georg Gerd.

Uma curiosidade: ao pesquisar o significado dos seus nomes, descobri que “Georg” é “agricultor”, o que cultiva a terra, enquanto “Gerd” é a “fortaleza”. E o que isso quer dizer? Que é nesta junção que, aos poucos, como veremos, desenvolve-se uma empatia e uma identificação entre as duas personagens.

O escritor Georg (veremos mais adiante com mais especificidade) é aquele que cultiva seus recursos internos, que semeia novas produções artísticas. Ele vive de acordo com a vida que cria, tanto na seara afetiva, quanto na artística, na ideológica e na sociopolítica. E sublima sofisticadamente, porém toda a intensidade dessa verve emocional – sua inspiração e entusiasmo – é produzida silenciosamente. Silenciosamente, porque seu celeiro de provisões desajustadas é perseguido pela sombra de um regime, que funciona como um superego controlador e cruel.

Gerd significa fortaleza, e de fato, como exibido no filme, ele é um capitão duro, afastado dos afetos, obediente e servil às ordens superegoicas. Tornou-se rígido devido à posição que ocupa na linhagem militar, em constante estado de “sentido!” – mas sem sentir. Frio, sua distância em relação ao próximo é mantida por um muro invisível, que só ele sabia haver ao seu redor – sua muralha impenetrável.

Ao propor um único sujeito psíquico, quero dizer que o filme trata de uma unidade clivada e de como esse corte vertical vai-se tornando poroso, penetrável, com vasos comunicantes entre os distintos modos de funcionamento mental, os do escritor Georg e os do capitão Gerd. Diante disso, privilegio a queda de outro muro, que não o de Berlim – o muro da clivagem entre as duas facetas desse mesmo sujeito psíquico, por mim concebido, que não têm acesso um ao outro.

O filme narra a história da aproximação entre o capitão Gerd e o escritor Georg e suas preciosas consequências, sendo a mais notável delas a derrubada do muro: o surgimento da humanização do capitão Gerd. É fascinante como *A vida dos outros* mostra, de maneira contundente, a fortaleza tornando-se um campo cultivável.

A esta altura, faço uma analogia entre a queda (castração) dos muros internos psíquicos de Georg Gerd com a do muro externo de Berlim; e a faço porque no filme há uma frase, dita por uma personagem secundária (o ministro) ao escritor Georg, que me indicou este caminho: “O seu amor pela Huma-

nidade... e você acreditar que as pessoas mudam... não importa que você repita isso nas suas peças, mas as pessoas não mudam”. Definitivamente, trata-se de uma frase provocadora, face a práxis de alguém que se propõe a escutar o desejo, a verdade de um sujeito.

O capitão Gerd é o dono das certezas, a fortaleza, cuja posição secreta, enquanto escuta a vida dos outros, responde, como já disse, a um comando (superegoico) do sistema/governo então vigente, o qual acreditava, de fato, poder controlar a todos – sua ordem era: “saber de tudo” (STASI). Sua face tem uma expressão gélida, seus músculos parecem petrificados; seus afetos, amarelecidos. A casa de Gerd espelha com clareza seu mundo interior, contendo apenas utensílios e móveis; estes, de cor neutra, com a finalidade única de suprir as necessidades básicas – dormir, comer, habitar –, sem personalidade.

Sublinho que não se trata aqui de dar um diagnóstico psicológico, e sim de sinalizar um enrijecimento, de caráter obsessivo. E, também, de questionar como o olhar do outro pode adjetivar essa impessoalidade. Em determinada cena do filme, um menino, que representa a voz dos cidadãos da parte oriental da cidade, qualifica aqueles que trabalhavam para a STASI como homens maus.

O escritor Georg era dramaturgo, pianista, pacífico, passivo/submisso, afetuoso, de sublimação sofisticada – sua casa era habitada pelas artes da literatura, do teatro, da música clássica, do amor. Seus posicionamentos eram contrários às regras burguesas, ficando inclusive sugerida a ideia de que oferecia favores sexuais aos homens do governo, para não entrar na lista negra; mesmo assim, sua casa era vigiada. Ele se correspondia com pessoas no lado ocidental e era amante da protagonista da sua peça teatral; cultivava os afetos, os amigos, as artes, a plateia – de modo a sentir-se parte de um mundo de face humanizada. Ao contrário dos membros da STASI, que buscavam saber de tudo, ele buscava saber de nada, de modo quase ingênuo, pode-se dizer.

Se o capitão Gerd havia construído um grande muro para proteger-se dos afetos, o escritor Georg, por sua vez, não construiu muros algum para proteger-se de inimigos rochosos.

Após esta breve apresentação das formas de estar do capitão e do escritor, passo a tratar da dinâmica de contato entre uma faceta e a outra, que se revela por meio de alguns sinais. O olhar do capitão Gerd me captura, ao ponto de o meu olhar atravessar a tela e observar mais de perto a janela entreaberta para a alma transparente do capitão, por meio das suas expressões.

Ao ser convidado para ir ao teatro, o capitão Gerd dá a impressão de que, ao ouvir a palavra “teatro”, esta entra no seu dicionário psíquico como um pedaço de um mundo externo estranho a ele – pois ele meneia a cabeça, como quem diz: “Teatro? Eu? Poderia mesmo, eu, refém de um olhar invasivo, secreto para o outro, estar autorizado a viver um mundo ficcional, repleto de emoções e sentimentos, e apenas me deleitar com isso e não coletar informações?”.

Com toda a certeza, não é da noite para o dia que o seu enrijecimento afetivo se desfaz. Durante a peça, assiste-se a um Gerd dividido entre o Capitão e a própria individualidade. A peça é encenada exclusivamente por mulheres, que interpretam operárias que trabalham de modo robotizado, até que a personagem Marta, protagonizada por Christa, desmaia e tem uma visão: “O seu Arthur está morto”, comunica; e continua, afirmando que “O seu Arthur está morto por conta de ter sido esmagado pela poderosa roda...”.

No contexto da peça, o capitão Gerd dá um primeiro sinal da mudança de um olhar gélido para um olhar de encantamento, ao constatar, ao que parece, que mulheres não são cinza, sem vida: elas se movem, choram, desmaiam, lutam, têm voz, amam, têm visões, cores... Percebe-se que então o capitão Gerd pode incluir na sua fortaleza um feminino – Christa –, revitalizando o desejo. Por outro lado, ao ouvir “esmagado pela poderosa roda”, o olhar de encantamento passa para a ser de suspeição. A seguir, olha o nome da peça, *Faces do amor*. “Faces do amor?” O que seria isso? Seu olhar então se divide entre o interesse nesse questionamento e o apego à posição de capitão. Mais ainda, ao término da peça, o capitão Gerd vê a atriz Christa ser abraçada pelo autor, Georg, seu amante, e seu olhar continua sendo de curiosidade e novidade. Contudo, acaba preferindo ater-se à posição de capitão da escuta da vida do escritor. Convence o professor do Centro Cultural da STASI que Georg merece ser vigiado e se oferece para cuidar disso, pondo-se, em seguida, no calcanhar do escritor.

Nesta busca, o capitão não sabia que habitava nele o Georg dos afetos. É claro que o olhar e o ouvir do capitão Gerd não funcionavam em nome de um simples relato da vida do outro: sem que ele soubesse, iam na direção do seu próprio sentir. Chamo seu olhar de surpresa, quando ele se defronta com a rotina do escritor Georg, plena de encontros, de enlacs com a vida do mundo: quando o escritor para na rua, para jogar bola com meninos, carrega uma caixa de alimentos naturais e coloridos; e ao chegar em casa, há uma mulher à espera, para abraçá-lo – em mais um abraço a que o capitão assiste; e, além de assistir, sente. Em outro momento em que o escritor Georg e a

atriz Christa abraçam-se, o capitão Gerd está no seu posto de escuta e, ao ouvir o abraço do casal, permite-se sentir aquele momento como se também ele estivesse sendo abraçado. Fecha os olhos, para a sensação se tornar viva. É enternecedor assistir a essa ideia no capitão Gerd da possibilidade de encontro com um outro.

Essa descoberta – vamos tratá-la assim –, tal como acontece na vida do Infans, em algum momento implica a desilusão da existência do triângulo edípico. É um encontro com a cena primária, que se por um lado castra, por outro lado deslança o desejo. E o despertar do desejo – expulso do paraíso – faz com que o capitão Gerd se encontre com uma prostituta. No entanto, essa experiência não o satisfaz, ele queria mais e mais pele psíquica tocada, e a prostituta não pode oferecer o que ele desejava – um tempo maior para sentir um abraço investido de afeto, carinho, parceria. A cena é, a um só tempo, comovida e triste.

Aos poucos, os pedaços de concreto dessa fortaleza vão-se quebrando e cruzando as fronteiras que separavam Gerd do seu lado Georg. As palavras e vida do escritor Georg tocam as pulsões de vida do capitão Gerd, e este passa a sentir e buscar o que era seu, não obstante ele parecesse distante e alienado.

Ele desenha no chão a planta da casa psíquica do escritor Georg – poderia falar, aqui, de divisórias psíquicas? Mas ainda está do lado de fora da interioridade de Gerd. Aos poucos, adentrando na casa do escritor Georg, descobre que uma cama não serve só para dormir, mas para sentir os abraços, o sexual, o amor... Toma de assalto um livro de Brecht e se delicia: nem toda leitura contém ensinamentos sobre controle.

Por meio da vida do escritor Georg, o capitão Gerd começa a cultivar a sua terra psíquica. Talvez, até, entendendo a si mesmo como um homem bom, a partir do momento em que escuta Georg, em homenagem ao amigo que havia se suicidado, tocar a partitura de uma composição que havia recebido dele, a *Sonata para um homem bom*. O escritor Georg, ao tocar e ouvir essa sonata, replica Lenin, ao escutar a *Appassionata* de Beethoven: “Se eu continuar a ouvi-la não levo a cabo a revolução”. A *Sonata para um homem bom* produz homens bons. O capitão Gerd se deixa enlevar pela música e, quando ela termina e ele ouve o escritor dizer que “Só homens bons a apreciam”, espanta-se: “Homens bons? Não conhecia a possibilidade de ele se ver como um deles”.

Enfim, um pacote de afetos em Gerd começa a descongelar, e esse homem bom passa a dividir o seu muro com o escritor Georg e a protegê-lo. Se, de al-

gum modo, Georg não tinha seus muros, a morte do amigo atravessou-o de tal maneira, que a dor da perda fez o escritor começar a enxergar o mundo que o circundava, para além da sua vida de artes e amores. Seu tom de protesto ao regime faz-se presente e vibra – penso que essa manifestação tenha sido a primeira em tom maior – ao saber que pode transgredir esse regime, enviando seu artigo para o lado ocidental. Outra morte ocorre e faz o escritor Georg chorar – a do seu amor.

Passa-se o tempo, o muro de Berlim cai, e o capitão, ao saber da notícia, fica estarrecido – na vida, tem-se ou não se tem controle sobre tudo? Ele não ocupava a posição daquele que sabia de tudo? Apesar de que o capitão havia sido destituído do seu posto de escuta da STASI, por ter ajudado ao escritor, e passado a trabalhar na abertura de cartas, um trabalho mecânico. O muro de Georg Gerd, sem embargo, também já havia caído, sem que eles houvessem se dado conta disso. Certamente, é difícil o sujeito assumir mudanças: é necessário um tempo de identificação com o estranho que nos habita até que ele se torne familiar – até o estranho desrecalcar, transpondo sua verdade para o eu.

O tempo continua passando. Com a morte de Christa, morre também a inspiração do escritor Georg e, com ela, as suas produções. Em cartaz restava a mesma peça de sempre, *Faces do amor*, porém a sua face era de luto, de tristeza pela grande perda; aquilo que se presentificava nas artes era apenas uma repetição mortífera.

Até que Georg descobre que durante todo aquele tempo ele havia sido vigiado pelo sistema. Segue para O Centro de Pesquisa e Memorial, em busca do relatório sobre si mesmo. E, tal qual como na psicanálise – só a posteriori –, o escritor Georg vai tomando consciência das lacunas que não estavam preenchidas; ou seja, da voz superegoica vigilante e cruel, que estava incrustada dentro da sua própria casa.

Mais tempo se passa, e esse tempo possibilita uma espacialização psíquica, em que a criação é cultivada, as defesas se regulam, e ele, com coragem, procura conhecer o capitão Gerd – seu muro protetor e cúmplice. Mas há distância, ainda. O escritor apenas vê o capitão, mas não se aproxima. Mais tempo se passa, e o filme mostra o capitão Gerd caminhando pela rua e passando por uma livraria chamada “Karl Marx”, em cuja vitrina estava exposto o retrato de Georg, junto ao anúncio do lançamento do seu novo livro, *Sonata para um homem bom*.

Gerd – sublinho que, aqui e agora, para nomeá-lo, dispenso o título de capitão – entra na livraria e, ao abrir o livro, vê que este havia sido dedicado

a ele. O sorriso aparece – afinal, o sorriso não é algo que só o humano pode expressar? Georg, não à toa – penso eu – lança sua obra literária em uma livraria que leva o nome de um representante dos seus ideais, um revolucionário socialista.

Georg Gerd, uma fortaleza cultivável na terra dos afetos – que poderia, agora, retrucar para a figura de autoridade, que encontrara na cena da festa: “Perdoe-me, Senhor Ministro! A história anda e as pessoas mudam!”

Junho de 2017

Ana Maria Oliveira da Luz

ana.luz.2006@globo.com

Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Referências

CARDOSO, Marta Rezende. *Superego*. São Paulo: Escuta, 2002.

FREUD, Sigmund. (1940[1938]). A divisão do ego no processo de defesa. In: _____. *Moisés e o monoteísmo, esboço de psicanálise e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1975. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 23).

_____. (1940[1938]). Esboço de psicanálise. In: _____. *Moisés e o monoteísmo, esboço de psicanálise e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1975. (ESB, 23).

Identificação, elaboração e atuação¹

*Marcelo Verzoni**

Transcrevo aqui a fala que proferi no Círculo Psicanalítico do Rio de Janeiro (CPRJ) sobre o filme *A vida dos outros* (Das Leben der Anderen), escrito e dirigido por Florian Henckel von Donnersmarck.

Situação histórico-geográfico-temporal

O filme tem como pano de fundo um ambiente datado e localizado. A história começa em novembro de 1948, na República Democrática Alemã, Estado de estrutura totalitária criado em 1948 sob domínio e nos moldes da União Soviética stalinista. No dia a dia, a ditadura do proletariado vigia severamente seus cidadãos, detendo-os e interrogando-os diante de qualquer indício de atividade que ameace a manutenção da estrutura de poder. Logo na abertura, somos informados de que, naquele momento, a Polícia Secreta do país emprega 100.000 pessoas e conta com 200.000 informantes.

Na parte final do filme, estamos alguns anos à frente, já após o desmoronamento do Estado totalitário e a integração daquele território à República Federal da Alemanha, governada nos moldes das democracias ocidentais modernas. Agora as personagens têm livre acesso aos antigos arquivos sobre a espionagem de suas vidas.

¹ Para facilitar a compreensão do leitor em meio a tantos nomes alemães, achei por bem atribuir números (entre parênteses) às personagens do aparato estatal; e letras (entre parênteses) às personagens dos artistas de teatro.

* Graduação e especialização em Música (Universidade de Colônia/Alemanha), mestrado e doutorado em Música (UNIRIO). Membro do Instituto de Formação da SPCRJ.

Aparato estatal/policial *versus* ambiente dos artistas de teatro

A ação se desenvolve a partir de dois eixos. O primeiro, que poderíamos caracterizar como esfera do poder, mostra-nos a máquina estatal, rigidamente hierárquica, dentro da qual o roteirista-diretor nos apresenta quatro níveis. O ministro Bruno Hempf (1), membro do Comitê Central do Partido, tem autoridade plena sobre o tenente-coronel Anton Grubitz (2), diretor do Departamento de Cultura que, por sua vez, é chefe do capitão Gerd Wiesler (3), o primeiro protagonista da trama, a quem Udo (4), um sargento simplório, deve total obediência. O segundo eixo, que poderíamos caracterizar como esfera dos criativos, apresenta-nos o dia a dia de artistas de teatro e suas vicissitudes para driblar o poder instituído. O diretor Albert Jerska (A) vive há sete anos o drama pessoal de estar proibido de trabalhar. Esta castração criativa faz com que se sinta profundamente isolado e acabará por conduzi-lo ao suicídio. O dramaturgo Georg Dreyman (B) é o segundo protagonista da trama. É um homem jovial, simpático, solto, descontraído e atraente para as mulheres. Vive de acordo com as diretrizes do Partido, o que faz com que seja considerado ideologicamente fiel. É tão aceito pela oficialidade, que se sente à vontade para tentar interceder em prol do velho amigo que está proibido de trabalhar. A companheira de Dreyman é a linda atriz Christa-Maria Sieland (C), estrela do teatro local, cujo carisma é uma unanimidade. Para poder continuar a atuar, vem cedendo ao assédio sexual do ministro Hempf (1). Esconde do companheiro o profundo mal-estar que está vivendo e, para conseguir suportar as pressões a que vem sendo submetida, recorre a medicamentos psiquiátricos, que obtém por uma via ilegal. Também Christa-Maria, ao fim da trama, recorrerá ao suicídio para escapar a pressões, neste caso advindas sobretudo do seu próprio supereu. O jornalista Paul Hauser (D) é um tipo clássico de ambientes do mundo da cultura: revoltado, reivindicativo e insolente.

Funcionamento do poder político/policial

No primeiro eixo, dos membros da máquina estatal, o representante de cada degrau hierárquico dá nítidas demonstrações de força e comporta-se de maneira autoritária com quem lhe estiver subordinado, não hesitando em lançar mão de expedientes como pressão e chantagem, externados ora de maneira explícita, ora num tom velado. A corrupção diária é escamoteada na linguagem, onde há, para tudo, alguma explicação deslavadamente cínica. A

obsessão pela manutenção do *status quo* faz com que as ações da esfera oficial assumam dimensões paranoicas; e tudo isso ocorrendo sob um véu de formalidade, para que sejam mantidas as aparências. Neste ambiente, tudo é frio, árido e libidinalmente pobre. A ordem de manter a estrutura rigidamente estabelecida consome quase todas as atenções, limitando a espontaneidade nas relações.

O ministro Bruno Hempf (1) já foi do Serviço Secreto e agora é membro do Comitê Central do Partido, onde é responsável por assuntos ligados à Cultura. Teria feito uma verdadeira limpeza nos meios teatrais. Apaixonado pela atriz Christa-Maria (C), está disposto a tudo para tê-la como amante, não importando os métodos a serem utilizados. Profundamente inescrupuloso, pressiona seu subalterno Grubitz (2) a encontrar alguma coisa que coloque em dificuldade o companheiro da atriz: “trate de achar algo e você terá um amigo no Comitê Central”. Conforme a situação avança e cresce a ira de Hempf (1) frente ao comportamento esquivo da atriz, despoticamente ordena ao motorista que acompanhe todos os seus passos. Grubitz (2), por sua vez, é subordinado ao ministro e trata de agradá-lo de todas as maneiras possíveis. Deixa claro que subiu na hierarquia não por ser o mais brilhante. Insinua que o próprio Wiesler (3), que hoje está abaixo dele, muito o teria ajudado na época dos estudos. Neste aparato oficial, quem ascende na hierarquia não é necessariamente o melhor, mas sim quem saiba percorrer os caminhos do poder. Como orientador de teses, Grubitz (2) acaba de avaliar um candidato com conceito B, simplesmente para que não pareça que seria uma coisa fácil obter a promoção acadêmica sob sua orientação. Suas atitudes diárias mostram-nos um servidor medíocre e obediente. Grubitz (2) não enxerga na vida do dramaturgo Dreyman (B) nenhum indício de atividade irregular. Chega a ironizar: “ele acha a República Democrática Alemã o melhor lugar do mundo”. No entanto, ao perceber que o ministro tem algum interesse pessoal (na companheira de Dreyman), acha por bem levantar alguma desconfiança em relação ao dramaturgo; apenas para agradar ao superior. Na cena em que interroga a atriz Christa-Maria (C) e ela se oferece para prestar-lhe algum favor pessoal (sexual), Grubitz (2) recua. Na hierarquia do Estado policial totalitário, tem muito poder sobre subalternos, mas nenhuma força frente a superiores. Ascendeu também por conhecer minuciosamente as regras do jogo.

O capitão Wiesler (3), primeiro protagonista da trama, é apresentado como um cioso funcionário do aparato estatal de segurança; pelo menos inicialmente, pois, durante a narrativa, passará por muitas transformações. Na primeira cena, ambientada no centro de detenção de Schönhausen (Berlim

Oriental), aparece interrogando um detento, amigo de alguém que teria fugido do país. Diz ao recém-detido que, caso não se disponha a entregar o que sabe, sua mulher será imediatamente presa e seus dois filhos ficarão sob a guarda do Estado. Mais adiante está numa sala de aula, agora no papel de professor da Escola Superior de Eiche (Potsdam), preparando jovens acadêmicos para trabalhar na Polícia Secreta. Convicto de ter agido corretamente, Wiesler explica aos jovens que interrogou o detento 227 por 40 horas seguidas, para provocar-lhe exaustão e obrigá-lo a fornecer a informação desejada. Quando um jovem questiona se tal procedimento seria sustentável sob um prisma humanista, Wiesler apressa-se em registrar o nome de quem ousou fazer tal pergunta e, serenamente, refere-se ao sistema como humanitário e aos opositores do regime como inimigos do socialismo.

Fora dos ambientes de trabalho, sua vida pessoal é árida e monótona. Vive sozinho, sem qualquer contato com familiares ou amigos. Quando contrata uma prostituta por 30 minutos, a mulher presta o serviço de maneira mecânica e, ao sair, sugere-lhe que, na próxima vez, contrate-a por um tempo mais longo, para poder usufruir um pouco mais.

Se compararmos esta personagem com seus dois superiores hierárquicos, absolutamente inescrupulosos, veremos em Wiesler uma pessoa que, no âmbito daquele sistema burocraticamente corrupto, ainda guarda uma dose de pureza e sinceridade. Parece acreditar, de fato, em todos aqueles dogmas que lhe foram inculcados pelo ensino oficial. Lembra-nos a figura trágica de Adolf Eichmann, tão bem retratada por Hannah Arendt, que acompanhou seu célebre julgamento em Jerusalém. Wiesler é-nos apresentado como um burocrata impecável, que aprendeu as lições à perfeição e agora, desempenhando funções profissionais, segue regras à risca e cumpre ordens sem titubear.

Funcionamento do mundo dos artistas de teatro

No âmbito do segundo eixo, o mundo dos criativos de teatro, há muito mais espaço para vivenciar relações de afeto, apesar das dificuldades para sobreviver numa sociedade regida por um poder que tudo observa. O jornalista Paul Hauser (D) é um típico representante do grupo dos revoltados, capaz de fazer ironias até diante do ministro Bruno Hempf (1). Na comemoração de aniversário do dramaturgo, irrita-se a tal ponto com o conformismo do anfitrião, que decide abandonar a festa.

O diretor Albert Jerska (A), artista carismático que imediatamente nos cativa, tem atrás de si uma longa carreira profissional. A despeito de sua aclamada excelência dramaturgic, está há sete anos proibido de trabalhar por ter assinado uma declaração considerada inoportuna pelo regime. Tal proibição não é sequer admitida pelas instâncias oficiais, que negam veementemente a existência de tal prática no país. Jerska sente-se consumido pelo castigo que lhe foi imposto e sua vontade de viver diminui a cada dia. Ao proibi-lo de trabalhar, o regime conseguiu calar sua veemente chama criativa, outrora tão festejada. Durante a narrativa, acompanhamos o agravamento de seu estado solitário. Quando Dreyman (B) visita-o, Jerska (A) refere-se a uma outra vida, na qual desejaria ser escritor. Embora compareça à festa do amigo, fica sozinho num canto, absorto com o livro de Brecht. Nessas duas cenas já há indícios da construção de um suicídio. Albert Jerska (A) já estava antecipando a terrível notícia de seu enforcamento, que será o elemento detonador de uma reviravolta na postura política de Dreyman (B), um artista até então acomodado, que usufrui das benesses oferecidas pelo poder constituído.

Para os padrões do regime, o dramaturgo Georg Dreyman (B) e a atriz Christa-Maria Sieland (C) têm uma vida confortável. Ocupam um imóvel amplo, contando até com um piano de cauda, artigo de grande luxo naquela sociedade. Por serem artistas alinhados com o partido único, podem desfrutar de todas essas regalias. Vivem num clima terno, romântico e relativamente liberal, havendo espaço para que cada um exerça sua potência criativa. O dramaturgo está completando 40 anos de idade e a companheira pede-lhe que use uma gravata na festa de aniversário. Dreyman retruca, afirmando ter-se desvencilhado das amarras pequeno-burguesas, fazendo uso da típica linguagem da propaganda oficial. Christa-Maria Sieland é uma linda mulher, que agrada igualmente ao público, à comunidade teatral e à oficialidade. É-nos apresentada já enfraquecida, acoçada por conflitos. Ao atender às demandas do ministro Hempf (1), está pagando um preço alto demais. Sente tanto medo, que chega a pedir ao companheiro que não a informe sobre assuntos confidenciais. Submetida por Grubitz (2) a um interrogatório, acaba cedendo e confirma ser seu companheiro Dreyman (B) o autor do texto publicado no ocidente. Mesmo assim é mantida presa e, num segundo interrogatório, agora conduzido por Wiesler (3), informa até a localização da máquina de escrever. Ao se tornar informante, passa a ter direito aos remédios que consome. Quando se confronta com as consequências de ter entregue o próprio companheiro, entra em desespero e se atira diante de um veículo, vindo a falecer ali mesmo, no meio da rua.

O suicídio de Christa-Maria Sieland (C) é muito diferente do de Albert Jerska (A), que fora construído lentamente, durante sete anos de isolamento e de um crescente sentimento de estar sendo improdutivo, sem poder escoar sua energia libidinal pela via da sublimação; e, sobretudo, sem qualquer perspectiva de reverter tal situação. Christa-Maria Sieland percorreu um outro caminho, sem o nível de consciência de Albert Jerska. A atriz, sem se dar a grandes reflexões, foi fazendo concessões cada vez maiores ao sistema, simplesmente para poder continuar seu trabalho. Não percebeu que estava percorrendo um caminho parecido com o de Fausto (Goethe), empenhando a própria alma. Sabe cada vez menos de si e torna-se informante do regime.

Alguns aspectos dinâmicos dos percursos de Dreyman (B) e Wiesler (3)

Este tópico poderia conter um sem-número de focalizações, tal a riqueza do trabalho empreendido pelo roteirista-diretor. Com tal multiplicidade de possibilidades, faço aqui um recorte, focalizando as reações psíquicas de Georg Dreyman (B) frente aos dois suicídios, e do espião Wiesler (3) ao acompanhar a intimidade do dramaturgo (B).

Chocado com a notícia do suicídio do amigo Jerska (A), que era o diretor mais habilidoso para montar suas peças, Dreyman (B) emudece ao telefone. Em seguida, põe-se a *elaborar* a perda. Não havendo como simbolizar a morte, recorre à arte: senta-se ao piano e toca a *Sonata do homem bom*, cuja partitura lhe havia sido dada justamente pelo amigo agora morto. É a partir deste momento que se inicia seu processo de transformação. Deixa para trás seu conformismo com o sistema, o que tanto incomodava ao amigo Paul Hauser (D), e concorda em escrever uma matéria, a ser publicada numa revista ocidental de grande circulação, sobre a inexistência de estatística de suicídios no país desde 1977. Seu texto será matéria de capa e terá forte impacto, provocando a ira da oficialidade da República Democrática Alemã.

Em psicanálise, o conceito de *elaboração* foi introduzido por Laplanche e Pontalis em 1967 para traduzir para a língua francesa o verbo alemão *durcharbeiten*, utilizado por Freud para designar o trabalho do inconsciente (ROUDINESCO; PLON, 1997, p. 174).

Frente ao suicídio de Christa-Maria Sieland (C) que, diferentemente do de Albert Jerska (A), foi resultado de uma explosão emocional que se tornou insuportável, a reação imediata de Dreyman (B), com a companheira nos braços, ainda agonizante, é pedir-lhe perdão repetidas vezes. O dramaturgo Georg

Dreyman faz daquele momento o amálgama das reflexões que vinha tendo nos últimos tempos, desde que iniciara sua mudança de posição. Pede perdão por ter compactuado com o regime durante tanto tempo. Descobre-se parcialmente responsável pela morte da companheira. Como podemos observar, Dreyman (B) dispõe de ferramentas intrapsíquicas para elaborar, o que, como se verá mais adiante, falta ao capitão.

Em relação ao capitão Gerd Wiesler (3), as mudanças se dão a partir do momento em que passa a espionar Georg Dreyman (B). Ao acompanhar o dia a dia do dramaturgo, encanta-se de tal forma com o que vê, que mergulha naquele mundo e passa a viver a vida do outro. Fascinado, é invadido por forte sentimento de *identificação*, deixando de lado seus compromissos profissionais, ancorados até então em convicções ideológicas que jamais havia questionado. Como seu psiquismo não dispõe de recursos psíquicos para *elaborar* essas vivências avassaladoras, *passa ao ato*. Tal processo trará como consequência fortes sanções no terreno profissional.

Antes de prosseguir, examinemos brevemente esses dois conceitos psicanalíticos. Segundo o *Vocabulário da psicanálise*, de Laplanche e Pontalis, “a *identificação* abrange toda uma série de conceitos, tais como imitação, empatia, simpatia, contágio mental, projeção, etc.” (LAPLANCHE; PONTALIS, 2012, p. 227.) Sigmund Freud dedicou todo o capítulo VII da obra *Psicologia das massas e análise do eu* ao conceito de *identificação* que, em uma de suas acepções, é descrito como “forma originária do laço afetivo com o objeto” (FREUD, 1921/2011, p. 63).

Quanto ao conceito de *atuação*, o *Dicionário de psicanálise* de Elisabeth Roudinesco e Michel Plon informa-nos que, “no vocabulário psiquiátrico francês, a expressão *passagem ao ato* evidencia a violência da conduta mediante a qual o sujeito se precipita numa ação que o ultrapassa” (ROUDINESCO; PLON, 1997, p. 6).

Retomemos, então, o curso dos eventos. O súbito interesse do capitão Wiesler (3), burocrata da Polícia Secreta, pela vida particular do dramaturgo Dreyman (B) é despertado por uma percepção de afeto, amor e intimidade, sentimentos absolutamente estranhos à vida de Wiesler (3), banal e estéril. No teatro, Wiesler acompanha à distância um instante repleto de ternura entre o dramaturgo e sua companheira Christa-Maria (C), num momento em que o casal se acredita fora do alcance de qualquer observador externo. A curiosidade do capitão é reforçada pelo exame do programa impresso da peça em cartaz naquela noite, de autoria de Dreyman, cujo título é, justamente, *Facetas do amor*. Wiesler (3) decide, então, espionar a vida do dramaturgo e, para tal tarefa, recebe o apoio de Grubitz (2), seu superior hierárquico, que concorda com

esse procedimento simplesmente para agradar aos caprichos do ministro Hempf (1). A partir deste ponto, quando a escuta diária de fato se inicia, Wiesler vai se encantando com os fatos que apura e com aquele ambiente dos criativos, onde há espaço para um fluxo libidinal que jamais havia vislumbrado. A escuta secreta faz com que Wiesler inicie com Dreyman uma verdadeira “relação”.

Algumas cenas ilustram de maneira exemplar os diversos enfoques dessa nova relação e seus consequentes desdobramentos intrapsíquicos nas percepções do capitão Wiesler (3), que até então levava uma vida árida e pacata. As cenas com crianças, por exemplo, são emblemáticas das diferenças entre as vidas dos dois. No elevador do prédio onde reside, Wiesler sobe com um menino pequeno, que tem à mão uma bola de futebol. A criança, com aquela naturalidade típica dos pequenos, pergunta-lhe se ele é mesmo do Serviço Secreto, como teria sido comentado em casa, pelo pai. O capitão esboça uma expressão irada e faz menção de arrancar da criança o nome do seu pai. Mas logo recua, revelando uma dose de conformismo em relação à reputação negativa que seu tipo de atividade geraria inevitavelmente junto à sociedade civil. Numa outra cena correlata, temos oportunidade de observar como Georg Dreyman (B) se relaciona com crianças. Wiesler (3), escondido, espreita um momento em que Dreyman joga bola com meninos da sua vizinhança, no meio da rua. O dramaturgo está alegre, pleno, receptivo à brincadeira dos garotos e inteiramente disponível para trocas de afeto. Se compararmos essas duas cenas, que nos possibilitam observar a relação de cada um deles com aquela criança que permanece viva dentro de cada um de nós, veremos que há muita diferença. Wiesler externa *secura*, *sisudez*, *ausência de ternura* por crianças e *falta de senso de humor*; Dreyman, por sua vez, dá *nítidas demonstrações de afeto*, *alegria*, *maleabilidade* e *bom humor*.

Em outro momento, Wiesler (3), sentado no ambiente enfadonho de sua sala de escuta, participa à distância da festa de aniversário de Dreyman (B), alegre e barulhenta. O contraste entre os dois ambientes é nítido. Wiesler fica extremamente intrigado ao escutar a fala de Albert Jerska (1) sobre Brecht e *passa ao ato*: entra sorrateiramente na residência de Dreyman e recolhe o tal volume, que lê com grande interesse. Aos poucos vai deixando de lado sua ética ideológica, sólida e sincera ao início da narrativa. Enfeitiçado pela vida dos outros, transfere-se para uma esfera privada. É tomado de assalto por uma inundação libidinosa, à qual não consegue fazer frente, cedendo ao desejo. Como não consegue *elaborar*, simplesmente *atua*. Enumeremos aqui algumas outras *passagens ao ato*: Wiesler, agora já não mais aquele servidor convicto e dedicado à causa do socialismo.

Na cena em que Christa-Maria Sieland (C) desce da limusine do ministro Hempf (1), Wiesler (3), a partir de seu quartel-general, faz soar a campainha do apartamento do casal Dreyman-Sieland. Com isso, induz o dramaturgo a visualizar o momento em que sua companheira desembarca do automóvel luxuoso. Agora Wiesler interfere diretamente na vida íntima do casal, torcendo para que aconteça isto ou aquilo. Em outro momento, até dirige-se à atriz Christa-Maria Sieland em um bar. Percebe-a bastante abatida e vai até ela. Senta-se à sua mesa e mantém com ela uma conversa, posicionando-se como seu admirador irrestrito. Ocorre que Wiesler acabara de auscultar um diálogo tenso entre ela e o companheiro, em que este lhe pediria para não sair. Wiesler sabe que ela, profundamente contrariada, está a caminho de um encontro amoroso com o ministro Hempf (1), obedecendo a uma ordem expressa do poderoso. A conversa com Wiesler, ocorrida no bar, fortalece-a e ela volta para casa, para os braços do companheiro. Wiesler, portanto, já afastado de suas funções investigativas, cede cada vez mais a seus próprios sentimentos, extrapolando suas funções e contrariando expressamente suas diretrizes profissionais.

Mais adiante, já próximo do desfecho da trama, quando Wiesler (3) consegue, em interrogatório, arrancar de Christa-Maria Sieland (C) o lugar exato onde Dreyman esconde a máquina de escrever, ele mesmo vai até a residência do casal e retira a máquina do esconderijo, pouco antes da chegada da equipe policial. Ou seja, é o próprio agente do Estado que, ao assumir a defesa dos interesses de Dreyman (B), impede que o desfecho seja favorável ao regime. Tal atitude provocará seu rebaixamento na hierarquia do aparato estatal.

As últimas cenas, já após a queda do muro de Berlim, mostram-nos o dramaturgo Georg Dreyman (B) pesquisando sobre seu passado e descobrindo finalmente que o agente Gerd Wiesler (3) era a pessoa que o havia ajudado. Escreve toda a história e publica-a em livro, dedicando o trabalho “ao agente HGW XX/7, com gratidão”. Quando Wiesler adquire um exemplar e descobre que o trabalho lhe fora dedicado, seus olhos brilham intensamente. E aqui se completa a “relação” entre o capitão Gerd Wiesler (3) e o dramaturgo Georg Dreyman (B), sem que jamais tenha havido qualquer conversa entre os dois homens.

Junho de 2018

Marcelo Verzoni

verzoni@piano@gmail.com

Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Referências

FREUD, Sigmund (1921). *Psicologia das massas e análise do eu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J. *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ROUDINESCO, E.; PLON, M. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

All about Eve

Regina Landim*

Um escorpião pensava em como iria atravessar um rio, quando viu uma rã. Então, ele pediu à rã que o atravessasse. A rã respondeu: Não posso levá-lo, você vai me picar e eu vou morrer. O escorpião retorquiu: Se você morrer, afunda e morro afogado. Concordando com o raciocínio do escorpião, a rã aceitou carregá-lo. No meio do rio, o escorpião picou a rã. Diante do espanto dela, ele disse apenas: é mais forte do que eu. E ambos morreram. (Versão abreviada de uma fábula atribuída a Esopo).

Prólogo

O filme *A malvada*, de 1950, é dirigido por Joseph Mankiewicz. Foi premiado com vários *Oscars*, dentre os quais o de roteiro adaptado. Ele se baseia em um livro que narra a estória real de uma atriz que foi assediada por uma fã. Mas esta, diferentemente da Margo Channing, do filme, logrou interromper a invasão da admiradora.

Na época, não foi um filme que me interessasse. Quando, graças às reprises na TV, o assisti, pensei: a malvada deve ser a Bette Davis, grande atriz, feia e de temperamento forte, perfeita para esses papéis. Qual não foi a minha surpresa ao perceber que malvada era a outra, a mocinha, bonitinha, boazinha... Os papéis se invertiam... Além disso, *A malvada* foi uma invenção brasileira para o título do filme *All about Eve, Tudo sobre Eva*. Um filme sobre o feminino? Sobre a eterna mulher, Eva?

* Psicanalista, membro da SPCRJ.

Assistindo ao filme para elaborar este trabalho, outro filme se insinuava em meu pensamento: *Mulher solteira procura*, originalmente *Single white female*, de 1992, dirigido por Barbet Schroeder. De novo um assédio, de novo mulheres. Foi este o fundo de associações que baseou esta análise.

Sinopse comentada

As três personagens femininas do filme poderiam ser vistas como três aspectos de Eva. *Margo Channing* é uma atriz de sucesso, *blasée*, “dona da bola”, rodeada por uma pequena corte, mas preocupada com as consequências do envelhecimento: Perderia os principais papéis? Perderia o namorado, Bill, bem mais moço do que ela?

Karen Richards está sempre à volta de Margo. É sua maior amiga. O crítico de teatro, Addison De Witt, revela que ela desejou ser atriz, cursou uma boa escola de arte dramática, mas “não conseguiu passar da fila E”. A única coisa que alcançou nessa escola foi casar com um de seus professores, o escritor Lloyd Richards.

Eve Harrington está sempre na saída dos atores do teatro e chama a atenção de Karen. Eve sabe tudo sobre o pessoal de teatro, todas as notícias e fofocas que correm sobre eles. De fato, ela não se chama Eve, seu nome original é Gertrude. Eve foi invenção sua. Não por acaso, diríamos nós, psicanalistas. A sedutora? A tentadora? A origem e o modelo de todas as mulheres?

O filme se passa entre essas três Evas e seus coadjuvantes, entre os quais o personagem mais bem delineado é o do crítico de teatro, Addison De Witt. O tema básico é a inveja, a idealização, a identificação, a ambição, a traição, que se seguem como partes de um único “destino”, como se diria nas tragédias gregas, o de conquistar o lugar ocupado pela outra mulher.

No início do filme somos levados a pensar que Eve é uma apaixonada fã de Margo, que não demanda outra coisa senão estar perto dela, admirá-la, compartilhar de sua intimidade, servi-la. Na pior das hipóteses, imitá-la, como faz, entrando no palco com o vestido da personagem, simulando reverências de agradecimento pelos aplausos. Mas pouco a pouco percebemos que ela tenta tornar-se indispensável para a atriz, o que culmina no telefonema que ela marca para Margo, para que esta dê os parabéns a seu namorado, Bill Sampson, no aniversário dele. Foi um avanço de sinal, uma invasão de intimidade, um abuso. Ela deveria ter sido freada por Margo nesse momento. Margo sente algo, pois prevê que a festa em homenagem a Bill, planejada por Eve, seria um

fracasso. Mas talvez pelo prazer de ser adulada, só reage quando percebe que Bill chegara e Eve tinha ficado conversando com ele, sem a chamar.

Na festa, Margo bebe muito e é inconveniente com os convidados. Tenta ficar livre de Eve, pedindo a um amigo que lhe dê um emprego. Enquanto isso Eve pede a Karen, sua protetora, para ser a atriz substituta de Margo. Karen consente. Marcou-se para o dia seguinte o teste de uma candidata a atriz que deveria contracenar com Margo. Uma vez que esta, em seu estrelismo, como de hábito, se atrasa, Eve realiza o teste, e é um sucesso.

Margo fica furiosa. Mais ainda quando Addison conta a ela que Eve é a sua nova substituta. O escritor, marido de Karen, volta para casa muito aborrecido com o temperamento de Margo e certo de que Eve seria perfeita para representar Cora, o papel principal de sua nova peça.

Karen lembra que eles passariam o fim de semana com Margo e Bill. Até então Karen é uma personagem ambígua. Quem seria Eve, para ela? Um brinquito que levava para Margo? Ou será que a pobre jovem, sempre na saída dos artistas, teria despertado em Karen um sentimento de proteção maternal?

Fato é que Karen telefona para Eve e a previne de que ela representará no lugar de Margo na noite seguinte e se arranja para deixar o carro sem gasolina suficiente para que Margo chegue a tempo ao teatro. Parece ter encarado isso como uma brincadeira, um presente para Eve e uma vingança com relação a Margo, o que deixa claros os seus sentimentos ambivalentes com relação a esta.

Lloyd sai para providenciar combustível, deixando Margo e Karen no carro. Nesse momento há uma grande fala de Margo, que é uma das chaves do filme: Margo abre o coração. Diz que bebe porque se sente insegura. Acha que só é amada como Margo Channing, a estrela, papel que em dez anos terá acabado. Pensa que seu namorado, Bill, também ama Margo Channing a atriz e não ela mesma. Como poderá ele distinguir as duas, se ela própria não consegue? Queria ser amada como todas as mulheres o são. Tem raiva de Eve, mas sentiu-se tocada por ela, tão jovem, tão feminina, tão desamparada... Gostaria de ser assim, mas teve que renunciar a isso para subir na carreira. Mas, agora, ela gostaria de voltar a ser apenas mulher. Nada vale a pena sem a companhia de um homem. A carreira de esposa é a que todas as mulheres desejam e partilham, diz ela.

Em sua ambivalência, Karen se sente tocada pelas palavras de Margo e parece lamentar a brincadeira de mau gosto que armara contra ela. As máscaras começam a cair. No final da apresentação, Eve tenta seduzir o namorado de Margo, mas é rechaçada. Mostra-se furiosa, o que tira qualquer dúvida do es-

pectador sobre seus motivos. Eles são conscientes e deliberados. Ela quer ocupar o lugar de estrela, custe o que custar: convoca a imprensa para assistir a sua apresentação, seduz o escritor, marido de sua protetora, para obter o papel principal em sua próxima peça e, por fim, chantageia Karen, pois caberá a ela a escolha da atriz que fará esse papel. Bill pede a mão de Margo e ela desiste do papel de Cora, na nova peça de Lloyd, para ser apenas a Sra. Bill Sampson!

No dia da estreia Eve está exultante. Lloyd vai deixar Karen e ficar com ela. Addison De Witt a obriga a desistir disso, desmascarando-a: revela que sabe que a história que contou sobre sua vida é cheia de inverdades e mostra que ela está nas mãos dele. Ele pode ajudá-la ou destruí-la.

E o filme termina como tinha começado, com a cerimônia de premiação da melhor atriz do ano, Eve Harrington. Mas ainda temos direito a mais uma repetição. Desistindo de ir à festa que se segue à cerimônia, Eve encontra em sua suíte no hotel uma fã, nova Eve, tão solícita e insincera como ela.

Análise

O filme não insinua, pelo contrário, deixa muito claro o desígnio de Eve de ocupar o lugar da grande estrela, de Margo. Por isso, embora muito atraente e agradável de assistir, tem algo de um filme antigo, pré-psicanalítico. Poderia ser muito mais atual se mergulhasse no significante Eve e em seus muitos significados: a primeira mulher, a representante de todas as mulheres, a sedução, a traição, deixando-nos sem saber qual a verdadeira motivação de Eve Harrington. Ambição ou destino? Isto é, determinações inconscientes que a levariam a seguir “cegamente” seu caminho, como disse o escorpião ao picar a rã: “é mais forte do que eu”.

De outro ponto de vista, me pareceu chocante a leveza com que são tratadas questões tão violentas: inveja, ambição e invasão deliberada da vida de Margo, com o fim de se aproveitar dessa proximidade para tomar o seu lugar, tanto no teatro, quanto na vida privada. O filme parece uma crônica de costumes, onde tudo acontece, onde tudo se dá, mas cada um vai obtendo seus ganhos e, com alguma ajuda do crítico Addison De Witt, sem mortos nem feridos.

Há enorme violência de sentimentos, mas sempre velada. Os conflitos mais aparentes: as crises de Margo, a crítica da camareira a Eve, a inveja e a manipulação de Karen em favor de Eve, a intromissão abusiva de Eve na vida de Margo, o machismo ostensivo, são mostrados como situações engraçadas, exageradas, estereotipadas, satirizadas.

Continuando minhas pesquisas sobre o filme, encontrei menções sobre personagens homossexuais, supostamente Eve e Addison De Witt, que só podiam aparecer como tais de maneira velada em função da censura, na época.

Proponho três linhas de análise para o filme.

A primeira tentará explicar o interesse que nos desperta esse filme até hoje, embora, sob certos aspectos, seja um filme “datado”. A segunda explorará a questão da homossexualidade dos personagens. A terceira, finalmente, tentará entender a relação entre *All about Eve* e *Mulher solteira procura*.

Qual será o charme de *A malvada*?

Parece ser aquela verdade totalmente evidente, mas que, apesar disso, se esconde. Está ali, totalmente aparente, mas, por isso mesmo, não é notada. Essa é uma das características que podem apresentar os fenômenos do Inconsciente.

Não sei se li, ou se ouvi em uma de suas conferências, Françoise Dolto dizer algo assim: “As mães têm que estar preparadas, porque suas filhas crescerão e ocuparão o lugar delas. Hoje a mãe está resplandecente, sedutora. Logo mais ela se torna velha e sua filha assumirá o lugar do brilho, da sedução”.

É a passagem do bastão, que ocorre sempre, na sequência das gerações. Mas embora ocorra sempre, nem por isso se dá de maneira simples, fácil. Não é sem motivo que, nos contos infantis, esse rito raramente é vivido entre mãe e filha. Há sempre uma madrasta, uma bruxa, o que revela a dificuldade, a complexidade, dessa situação. As crises da adolescência são agravadas por essa questão. A filha deseja ocupar o lugar da moça, sedutora, capaz, cheia de opinião, mas hesita. A mãe reluta em passar para o lugar do envelhecimento, das rugas, do climatério e, no melhor dos casos, da sabedoria; deixando à filha o charme, o encanto, a sedução e a entrada na maturidade triunfante.

Essa me parece ser a mensagem que torna *All about Eve* um filme sempre atual, pois, como a lenda de Édipo, trata de um tema universal, que se repete, de geração a geração. É incrível como isso fica aparente, mas, ao mesmo tempo, passa despercebido no filme: desde o início Bill chama Eve de Junior; Margo, numa passagem, pergunta ironicamente onde está a princesinha. Na mesma cena Bill a critica porque ela deixa que uma menina a transforme em um monstro. Parece que estamos diante de Branca de Neve e sua madrasta... A sequência das gerações é acentuada pela repetição no filme: Eve também terá uma sucessora.

Passamos para o segundo ponto. Se houve, na crítica, insinuações sobre a homossexualidade de Eve, porque não Karen? Karen não era a melhor amiga de Margo? Não viviam sempre juntas? Karen não teria desejado estar no lugar da grande atriz? Parece que, nessa época, ser casada resolvia todos os proble-

mas. Não só os de Karen, mas até os de Margo... Além disso, nesse contexto, quando uma mulher (e, da mesma forma, um homem, diga-se de passagem) é casada é certo que não é homossexual... Voltando à suposta homossexualidade presente no filme, Freud e Serge André têm o que nos dizer.

Na análise de Dora, Freud descobre tardiamente que Dora não estava interessada no Sr. K, mas na Sra. K. e nos segredos da feminilidade. Que charmes terá a Sra. K., para seduzir meu pai? Ela deve ter muito a me ensinar, pensa Dora.

A sedução que pode emanar de uma mulher pode ser exemplificada pelo filme *Gilda*, de 1946, dirigido por Charles Vidor, magnificamente interpretado por Rita Hayworth.

Gilda tinha “it”, faculdade mágica e imponderável que a tornava um modelo. Todas as espectadoras queriam ser como Gilda, partilhar do seu brilho. Pequena distância para querer se apoderar dele, roubá-lo. Fonte de amor, mas também de identificação, provocando o desejo de possuí-lo, de ocupar o lugar do “it”, do brilho.

Em *Psicologia das massas e análise do eu*, Freud fala da identificação e relata o caso de um grupo de moças que choram junto a uma delas que recebera uma carta do namorado, rompendo o vínculo entre eles. Freud pergunta: Tratar-se-ia de imitação? Não, diz ele, é uma questão mais complexa: no seu imaginário todas as meninas gostariam tanto de ter um namorado, que podem perfeitamente sofrer e chorar pela perda do amado que enviara a carta de ruptura, por identificação àquela que, de fato, recebera a missiva.

Essa questão foi analisada por Serge André, em seu livro, *O que quer uma mulher*. Partindo dos casos apresentados por Freud, Elisabeth e Dora, Serge André desenvolve a noção de homossexualização, para explicar essa devoção amorosa/identificação de uma mulher à outra: Elisabeth e sua irmã (com o cunhado como pano de fundo) e Dora e a Sra. K. (onde o pano de fundo é o pai de Dora). O que teria minha irmã para ter um marido tão atraente? Como desejaria estar no lugar dela, pensa Elisabeth. E Dora: Que segredos tem a Sra. K., para, por meio deles, atrair meu pai? Queria poder partilhar desse saber oculto, a essência do feminino.

Mas, tanto Elisabeth quanto Dora se puniram por essa incursão nos campos do “it”, esse ingrediente mágico da feminilidade. Elisabeth se paralisou, para não dar um “mau passo”, na direção do cunhado. Dora reuniu em si sintomas desagradáveis de seu pai e de sua mãe. Para ambas, foi bastante pensar nas vias para ocupar o lugar da outra, amada e admirada, para desencadear os sintomas histéricos.

Na *A malvada*, embora Eve não apresente nenhum sintoma, encontramos o clima de admiração amorosa e de identificação de que falam Freud e Serge André. Então, não poderíamos dizer que Eve seria homossexual pelo desejo de estar perto de Margo, tornar-se indispensável para ela, imitar todos os seus gestos, herdar suas roupas e representar como ela. Poderíamos dizer, sim, que Eve tem admiração amorosa por Margo e deseja identificar-se com ela em todos os aspectos, até conquistando o namorado dela. Para Freud, Eve estaria identificada com Margo. Serge André, acentuando o aspecto de admiração amorosa e invejosa, diria que se trata de uma questão de homossexualização.

Chegamos ao terceiro ponto. A presença constante, em meu pensamento, do filme *Mulher solteira procura* no decorrer deste trabalho. Vou fazer uma pequena sinopse desse filme, para que possamos nos entender.

Em seu prólogo, vemos duas meninas, muito parecidas, brincando de se maquiar e de se olhar, idênticas, no espelho. No filme, Allie foi traída pelo noivo, separou-se dele e procura uma moça para dividir seu apartamento. Chega Hedy, e elas logo se entendem. Pouco a pouco vamos percebendo que Hedy, não apenas tenta seduzir Allie cozinhando para ela, trazendo um cachorrinho para casa, mas também assume, passo a passo, a sua identidade, pelas roupas, pelo corte e pela cor do cabelo. Hedy tenta convencer Allie de que os homens, e particularmente seu ex-noivo, não prestam. Apaga mensagens telefônicas, esconde uma carta dele. Mas os noivos reatam e vão se casar. Allie descobre uma caixa de Hedy onde encontra, ao lado de recortes de jornal sobre a morte de uma menina gêmea, a antiga carta de seu noivo, endereçada a ela. Assustada, fala com um amigo do prédio. Hedy ouve a conversa. A ação se intensifica: Hedy agride o amigo de Allie. Disfarçada como Allie, seduz o noivo dela. Quando ele percebe, brigam e Hedy o mata. Allie, descobrindo tudo, entra em pânico. Tenta fugir, mas é perseguida por Hedy e, para se defender, acaba matando-a.

O que justificaria a ligação que estabeleci entre os dois filmes?

Os filmes têm temas semelhantes. Uma mulher, encantada por outra, procura desesperadamente seduzir e se identificar com essa outra, de tal forma que se torna sua cópia e a substitui. Mas o entendimento psicanalítico é diferente para cada um deles.

Em *Mulher solteira procura* estamos diante de uma situação de duplo, na qual, à falta de um terceiro, surge a perigosa alternância entre a presença dos dois personagens e a identificação total de um ao outro, com a necessária eliminação de um deles.

Essa diferença poderia justificar a leveza de *All about Eve* quando comparada ao horror suscitado por *Mulher solteira procura*. Em *All about Eve*, embora haja muita violência, nos fatos e nos diálogos, tudo é glamourizado, cada um tem seu *happy end*, tudo parece deliberado, consciente (no caso de Eve) ou parece uma brincadeira inofensiva que se agravou (no caso de Karen).

Em *Mulher solteira procura* os conflitos são explicitamente mostrados, os motivos não parecem deliberados nem conscientes e, se o filme termina por mostrar que uma das personagens realmente suplantou a outra, isso se dá de maneira totalmente diversa: Hedy quer Allie como um duplo, uma irmã gêmea, como aquela que perdeu. Tenta se apossar da identidade de Allie de forma automática, como se não tivesse alternativa (é mais forte do que eu, como diz o escorpião). Para se defender, Allie termina matando Hedy, desfazendo a possessão.

Poderíamos pensar que se trata, em ambos os filmes, de uma idealização exagerada, acompanhada por “posse da personagem idealizada”. Mas em *All about Eve*, tudo é mais leve, mais consciente e por isso também mais controlado, a trama mostrando que se trata de idealização, acompanhada por uma intenção deliberada de alcançar o sucesso pela proximidade de uma *star*. Já em *Mulher solteira procura* há a identificação completa com o objeto idealizado, que é fagocitado de maneira psicótica, provocando estranheza, medo e morte.

Os finais são trocados. Em *All about Eve* a mulher que chega, a estranha, assume a identidade daquela que era amada e admirada. Em *Mulher solteira procura*, depois de conflitos muito graves, a mulher admirada, que é o modelo para uma identificação maciça, consegue manter a própria identidade e eliminar a estranha.

De fato, como Allie, a despeito dos conflitos e perdas consegue literalmente manter o juízo, ela permanece e Hedy é eliminada. Se perdesse o juízo, venceria Hedy, pois são dois aspectos da “mesma”.

Entramos então em mais um desdobramento deste terceiro ponto: comentários adicionais sobre o Édipo feminino.

Em seu livro *Partage des femmes*, traduzido em português com o título *A mulher não toda*, Eugénie Lemoine considera que a articulação do Complexo de Édipo feminino exige, além da castração, que é comum para ambos os sexos, dois movimentos que são específicos do Édipo feminino.

Como a menina e a mãe são do mesmo sexo, não há nítida diferenciação entre as duas. Ter um filho é relacionar-se com um ser diferente; ter uma filha é relacionar-se com a “mesma”, com todos os fenômenos de duplo que isso pode implicar.

Por isso, a menina precisaria realizar um corte imaginário e um corte simbólico, com relação à mãe. Lemoine denomina esses cortes de Partição. Partição que seria anterior ao Édipo propriamente dito, quando já existe a presença do Outro. Talvez por isso *Mulher solteira procura* tenha me atormentado na análise de *All about Eve*. Ambos os filmes estavam conectados, no meu imaginário.

Em *Mulher solteira procura* estamos diante das questões da partição, isto é, do Édipo feminino precoce. Em *All about Eve*, trata-se da castração, com a necessária presença do personagem masculino, ora Bill, ora Lloyd e afinal, Addison De Witt.

Podemos acrescentar que o fracasso da sedução de Eve, com relação aos personagens masculinos do filme, a ajuda a realizar a castração, podendo, portanto, ter acesso ao seu lugar de sucesso, sem neuroses.

Os dois filmes exemplificam, cada um à sua maneira, aspectos do Complexo de Édipo feminino.

Agosto de 2017

Regina Landim

rhlandim1929@gmail.com

Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Referências

- ANDRE, S. *Que veut une femme?* Paris: Navarin, 1986. (Trad. bras. O que quer uma mulher?).
- DOSTOIEVSKI, F. *Le double*. Paris: Mercure de France, 1965. (Trad. bras. O duplo).
- FREUD, S.; BREUER, J. (1893-1895). *Estudos sobre a histeria*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. (Obras completas, 2).
- FREUD, S. (1905[1901]). *Análise fragmentária de uma histeria* (O caso Dora). São Paulo: Companhia das Letras, 2017. (Obras completas, 6).
- _____. (1914). *Introdução ao narcisismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. (Obras completas, 12).
- _____. (1920). *Além do princípio do prazer*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. (Obras completas, 14).
- _____. (1919). *O inquietante*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. (Obras completas, 14).

_____. (1921). *Psicologia das massas e análise do eu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. (Obras completas, 15).

_____. (1924). *A dissolução do complexo de Édipo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. (Obras completas, 16).

_____. (1924). *Neurose e psicose*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. (Obras completas, 16).

_____. (1924). *A perda da realidade na neurose e na psicose*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. (Obras completas, 16).

_____. (1931). *Sobre a sexualidade feminina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. (Obras completas, 18).

_____. (1933). Feminilidade. In: _____. *Novas conferências introdutórias à psicanálise*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. (Obras completas, 18).

LACAN, J. *Os complexos familiares*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

LEMOINE-LUCCIONI, E. *Partage des femmes*. Paris: Seuil, 1976. (Trad. bras. A mulher não toda).

MACHADO DE ASSIS, J. M. O espelho. In: *Obra Completa*, II. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1986.

MAUPASSANT, G. Le Horla. In: *Le Horla*. Paris: Gallimard, Collection Folio, 1986. (Trad. bras. O Horla, in Contos Fantásticos).

Um pouco sobre a malvada

*Neyza Prochet**

A MALVADA (All About Eve) USA, 1950.

Direção e roteiro:
Joseph L. Mankiewicz

O filme *A Malvada* é um clássico do cinema e um de meus favoritos. Um de seus muitos méritos é o de manter uma temática extremamente atual, apresentada através de diálogos impecáveis e cenas antológicas. Como os clássicos bem o fazem, o tema trata das emoções humanas e dos inter-relacionamentos de pessoas com características e necessidades distintas. Fala sobre ambição e envelhecimento, sobre chegar ao ápice e sobre seu declínio. Fala sobre lugar no mundo e sobre construção da própria identidade. Fala sobre fins que justificam os meios, sobre ética (e sua falta), sobre manipulação, inveja, rivalidade, ciúmes e dissimulação.

As cenas iniciais desta obra transcorrem ao longo da cerimônia de premiação como melhor atriz da personagem Eve Harrington (Anne Baxter). Ao longo de mais de duas horas, gradualmente tomamos conhecimento de como foi a trajetória de Eve, desde a menina pobre que busca se aproximar de seu ídolo, a grande estrela Margo Channing (Bette Davis), já na maturidade, e seu relacionamento com esta até que ela própria atinja o estrelato.

A direção de Mankiewicz é brilhante, marcada por *flashbacks*, numa narrativa não linear e através de perspectivas distintas, seja sob a ótica de Karen, a melhor amiga e esposa do escritor e roteirista favorito de Margo ou pelo olhar do onipresente crítico de teatro De Witt. Como num quebra-cabeças, cada cena nos apresenta um recorte que será integrado aos demais até que o quadro se complete.

* Psicóloga, psicanalista, membro efetivo do CPRJ, mestre e doutora em Psicologia Clínica USP-SP.

Mankiewicz nos convida a um mergulho na história onde personagens e espectadores acompanham o desenrolar dos acontecimentos. A presença, ao longo de todo o filme, de um narrador em *off* (o crítico de cinema) reforça o efeito metalinguístico da narrativa, onde a distância entre o espectador e os personagens é frequentemente diluída através do convite permanente de uma coconstrução narrativa.

Há muitas ironias ao longo do filme, começando sobre o título em inglês: *All about Eve*. Tudo sobre Eva? Na verdade, o filme trata justamente sobre o quão pouco nós sabemos, de nós mesmos ou de um outro, se nos mantemos fixados em determinada perspectiva.

Margo Channing é um personagem com quem nos identificamos muito facilmente. Quem, com mais 40 anos, não se pergunta se seu ápice já se foi? Quem não teme o tempo e o fenecer ao reconhecer a inexorabilidade das mudanças? Quem não tem um momento de medo e insegurança diante do novo e do jovem, em especial quando este jovem e novo elemento se parece tanto com aquele que fomos, na própria juventude, igualmente vorazes e sequiosos pela vida?

A coprotagonista, Eve, também é um personagem precioso e que catalisa identificações. Muitos de nós já sonhamos em repetir a trajetória de nossos ídolos. Não poucas pessoas também vêm de origem humilde e precisam lutar com determinação e resiliência cada passo do caminho do sucesso e do reconhecimento. Nessa luta, não é incomum a resistência e oposição dos mais antigos que, ameaçados pela força e frescor da juventude que ressaltam suas próprias perdas, obstaculizam e denigrem os esforços dos mais novos.

Viver, conviver e ter um lugar de reconhecimento, não é fácil. Uma das cenas mais famosas do cinema é a da escadaria na festa de aniversário que Margo oferece ao diretor e amante, Bill Sampson (Gary Merrill). A atriz percebe a atenção evidente que este dá à jovem Eve e, insegura e ameaçada pela juventude da outra, bebe em demasia e se torna reativa e agressiva. Ao descer a escada, de encontro aos convidados (e a nós), anuncia o clímax dramático que se prenuncia: “– Apertem os cintos! Esta será uma noite bem turbulenta!”

Será que este é um filme sobre mulheres? Os personagens femininos sugerem que sim, facilitados pelo contexto cultural e temporal da obra. Temos a mulher pobre e jovem que vende a alma ao Diabo para alcançar fama e poder, a mulher madura e ameaçada pelo curso do tempo que sugere perder a fama e o poder conquistados junto com a perda da beleza e da juventude, e a esposa devotada ao marido que toma para si a vida de seu par. Mulheres complexas, multifacetadas, com defeitos enormes e algumas qualidades, expõem-se diante

de nós, a serem julgadas ou não, ao gosto do público. Mas temos também personagens masculinos interessantíssimos como o grande vilão De Witt. É ele que nos conta toda a história, com um aparente distanciamento, mas que participa dela o tempo todo. Seu cinismo e manipulação têm a marca da psicopatia, ou seja, do não reconhecimento do outro como outro, mas como coisa a ser usada para sua única satisfação.

Outro personagem importante escondido, cujas ações têm o efeito catalisador em quase tudo o que acontece no filme, é Lloyd Richards (Hugh Marlowe). Este é o escritor e roteirista favorito de Margo, com uma fórmula comprovada de sucessos de bilheteria encontrada ao escrever determinados papéis para sua musa, Margo. O problema é que suas protagonistas permanecem jovens há anos, mas como é humana, ao contrário das personagens fictícias, Margo envelheceu e não se adapta mais aos papéis que antes eram perfeitos para ela.

Vale assinalar que várias críticas referentes ao filme assinalam a semelhança entre o roteiro e o que, de fato, era vivido por Bette Davis na própria carreira. A atriz depois de um período de estrelato absoluto, já mais velha, amargava o marasmo de um período de trabalho marcado por filmes e desempenhos inexpressivos. Davis viu neste roteiro a oportunidade única que este lhe oferecia e mergulhou no papel que lhe deu sua nona indicação ao Oscar de melhor atriz.

Voltemos ao título original: *All about Eve*. Se Eva é a figura bíblica imputada como responsável pela perda da inocência e pela expulsão do Paraíso, também é Eva aquela que busca o conhecimento e que, através de sua fecundidade, cria uma alternativa possível para a morte absoluta: a descendência. Eva é aquela que, por suas escolhas, renuncia à imortalidade e a alcança através de seus filhos.

Podemos usar esta obra magnífica como um exercício de reflexão sobre maturidade e envelhecimento.

Nesta perspectiva este filme é extremamente atual já que, mais do que naquela época, envelhecer parece constituir prova cabal de incompetência e fracasso. Estrelas de cinema não são humanas, são mitos. Ideais de beleza e perfeição que devem permanecer eternizados. Assim, muito do temor que Margo sentia, derivava do reconhecimento de que dificilmente novos papéis surgiriam, papéis de mulheres mais maduras e que, talvez, não lhe seria oferecido nada diferente do papel que a lançou ao sucesso. Como ser uma Margo bem-sucedida, reconhecida, se não poderia mais ser a mesma jovem de tantos anos? Ela entra em crise e se pergunta: - *“So many people know me – I wish I*

did”. (Tanta gente me conhece, eu também queria). Ela se angustia se fez as escolhas certas para si, questionando-se sobre o valor para si da alternativa possível que, na América dos anos 50, era o papel de mãe devotada e esposa, tal como Karen, melhor amiga e esposa do escritor. Margo pressente que, ao deixar de viver os papéis antes designados a ela, pouco ou nenhum papel lhe restará para viver.

Ter Bette Davis como protagonista é um diferencial significativo para a valorização da questão da mulher. A atriz, desde sempre, é um símbolo feminino de competência e insubmissão. Ela foi a primeira atriz (entre homens e mulheres) a receber 10 indicações ao Oscar; e foi a primeira mulher presidente da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas. Também foi a mesma Bette Davis que abandonou o cargo, oito meses depois, por recusar-se a “ser controlada”.

A *Malvada* é um filme que fala da alma feminina, mas também é uma obra que transcende a questão de gênero ao colocar em pauta a relação do humano com um tempo que passa e sobre o qual ele nada pode fazer para impedir seu curso.

(...) Manter um senso de continuidade através das mudanças e variações do ambiente em volta; suportar as desilusões e o reconhecimento de uma potência limitada; adaptar-se sem submeter-se, eis o ofício de ser a si mesmo (PROCHET, 2000, p. 2)

Ser a si mesmo é tarefa para a vida toda e implica, numa construção permanente, o manter-se vivo, até a morte. Para tal, vai precisar acolher as mudanças que o tempo e o ambiente impõem, com os ganhos e perdas inerentes ao que foi vivido.

Para Winnicott, a cultura não é algo dissociado do indivíduo. Ela só existe no viver aquela experiência que irá continuamente nos transformar ao mesmo tempo em que também a transformamos. Neste aspecto, estar vivo depende diretamente de a cultura permitir termos “um lugar para guardar o que encontramos” (WINNICOTT, 1971, p. 138).

Genaro Júnior (2014), refere-se a Safra (2006) ao abordar os fenômenos psíquicos decorrentes da maturidade e do envelhecimento. Segundo Safra haveria um desmanche dos elementos que constituíam a estabilidade identitária do indivíduo, ou seja, que a consciência das alterações físicas e psíquicas realizadas pelo tempo, decorrentes do envelhecimento, provocaria uma desconstrução psíquica. O autor enfatiza que há a necessidade de que haja um lugar na experiência cultural para envelhecer e morrer, partes inerentes da experiência humana.

É uma característica da maturidade, e consequentemente da saúde, que a realidade psíquica interna do indivíduo se enriqueça o tempo todo com experiências, e faça com que as experiências reais do indivíduo sejam, o tempo todo, ricas e reais. Desse modo, tudo o que existe sobre a face da terra pode ser encontrado no indivíduo, que é capaz de sentir a realidade de tudo o que seja verdadeiro e passível de ser descoberto (WINNICOTT, 1989, p. 147-148).

É preciso haver lugar, dentro de nós e em nosso ambiente, para encontrar sucessos e fracassos, boas e más escolhas, recusas, perdas e limites, e é igualmente preciso que a consciência desses limites e perdas não retire do viver o valor daquilo que é vivido, nem que a insensibilidade e a reatividade nos impeçam de entrar em contato com o mundo e com o outro. Fases de transição são sempre dolorosas, pois acarretam inevitavelmente vivências de luto, impotência e dor, mas esta é a marca da condição humana. A possibilidade de superação acontece através da experiência criativa e da arte, do gesto que vai ao encontro da vida, da aceitação do que esta oferece em sua integralidade.

Julho de 2018

Neyza Prochet

nepr@uol.com.br

Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Referências

GENARO JÚNIOR, F. Aspectos fundantes na clínica do envelhecimento. *Psicologia Revista*, São Paulo, v. 23, n. 1, p. 51-74, 2014.

PROCHET, Neyza. *Tempo de criação – perspectivas temporais na Clínica Winnicottiana*. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 2000.

WINNICOTT, D. W. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1971.

_____. Este feminismo (1964). In: _____. *Tudo começa em casa*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

Amor que engloba a maldade: um encontro no corredor da morte

*Maria de Fátima Junqueira Marinho**

Duas personagens principais, conduzindo o filme, como se fosse o próprio corredor da morte enfrentado por uma delas: Helen e Matthew. Helen apresentada como a “encarnação” do bem, e Matthew como a do mal. Ela, uma religiosa, freira, oriunda da classe média alta, com uma enorme fé, que acredita no amor acima de tudo. Ele, um homem arrogante, agressivo, preconceituoso, de origem humilde, formado culturalmente para ser “durão”. Ela realiza trabalhos sociais em uma comunidade pobre de negros. Ele vive na delinquência, aclamando uma suposta supremacia branca.

Helen torna-se freira devido a um chamamento. Não foi uma escolha, mas sim a atração por esse chamado. Do mesmo modo, ela é chamada por Matthew e inevitavelmente aceita. Ele, por sua vez, a chama seguindo sua própria lógica: quer manipulá-la, para que atue como uma intermediária entre as grades e o mundo externo.

O encontro se dá na penitenciária, uma vez que Matthew pede para Helen ser sua conselheira espiritual durante o período que antecede sua morte. Ocupar este papel pode representar, para ela, ir ao encontro de seu desejo de, através do amor, fazer com que Matthew alcance a dignidade humana, a redenção. Este é o seu trabalho, sua “realização profissional”, e realizá-lo torna-se um modo de atender ao próprio ideal de ego. Como aparece na fala de sua mãe, Helen “está procurando um amor tão grande, que engloba toda a

* Psicóloga, psicanalista, membro efetivo do CPRJ, pesquisadora em Saúde Coletiva IFF/Fiocruz, mestre em Psicologia Clínica PUC/Rio, doutora em Ciências da Saúde IFF/Fiocruz.

maldade”. Atender ao chamado de Matthew surge como uma possibilidade de enfrentar a maldade através do amor, visto ter como premissa a compaixão: não vê sentido em matar pessoas para se sustentar a premissa de que matar é errado.

Matthew, acusado de estupro e homicídio de dois adolescentes, nega a participação no assassinato, diz ter “apenas” assistido. O filme se desenrola entre as tentativas de anular a pena de morte e a relação que vai se estabelecendo entre essas duas personagens tão diferentes, mas que acabam se aproximando através de um processo identificatório (FREUD, 1921/1987). Identificação esta da qual Helen lança mão na tentativa de alcançar o arrependimento de Matthew. Nesse intuito, ela tenta o estabelecimento de confiança através do contato direto, procurando em Matthew o sujeito e não o monstro. Humanizá-lo torna-se o ponto crucial, fazer com que suas defesas sejam rompidas e ele possa olhar para o outro como um ser humano e não como um objeto.

Nesse ponto, parece pertinente a definição de Costa (1986, p. 30) de que “*violência é o emprego desejado da agressividade, com fins destrutivos*”, sendo uma ação agressiva que porta a marca de um desejo de destruir e submeter o outro. Matthew age com violência extrema, ignorando os adolescentes como sujeitos. Assim, o investimento de Helen vai na direção de fazer com que Matthew pare de banalizar o ato criminoso e aceite a interdição da lei, no caso, a lei divina. Ela acredita que através da culpa ele perceba os adolescentes como seres humanos que sofreram e morreram em função de sua violência e, desse modo, possa se arrepender.

Essa agressividade destrutiva de Matthew deve ser vista no contexto da violência estrutural, definida como histórica, socialmente produzida, tendo suas raízes nas relações de poder e tendo objetivos determinados, afetando cidadãos com pouca capacidade de defesa como o são as crianças e adolescentes, e originando danos morais, psicológicos e físicos (CRUZ; MOREIRA, 1999). Desse modo, as estruturas articuladas à violência determinam práticas de socialização, as quais fazem com que os indivíduos assumam papéis que os levam a aceitar ou infligir sofrimentos (BOULDING, 1981). Matthew não foge a essa trama, tendo sido engendrado nas malhas das relações de poder e assumido o papel de delinquente, rebelde e avesso às normas sociais. Lembrando que, além de suas raízes macroestruturais, a violência se atualiza no cotidiano das relações interpessoais e tem formas de expressão vinculadas às conjunturas (MINAYO, 1999).

Matthew encarna o papel próprio da violência de delinquência, “*aquela que se revela nas ações fora da lei socialmente reconhecida*” (MINAYO, 1994, p. 8). Tanto o estupro quanto o homicídio são proibidos por lei, havendo punições previstas para quem os comete. De qualquer forma, a violência de delinquência não pode ser compreendida separadamente da violência estrutural, já que esta faz com que os indivíduos se confrontem. O próprio culto à força, assim como o machismo, são aspectos capazes de contribuir para a delinquência. O discurso de Matthew é atravessado tanto por um quanto por outro, apontando para a intrincada complexidade envolvida no fenômeno da violência.

A complexidade é bem retratada na relação estabelecida entre Helen e os pais das duas vítimas: eles não aceitam que ela esteja junto a Matthew, pois não toleram a ideia de que um bandido mereça amor e compreensão. Fica evidenciado um conflito, numa situação polarizada, em que Helen se vê alvo de uma enorme raiva, a qual lhe parece incompreensível. Escapa-lhe a percepção de que sua premissa de compaixão não é compartilhada por todos, dificultando, inclusive, que ela veja com clareza a pertinência do ódio dos familiares em relação ao assassino de seus filhos. Ódio deslocado para ela, na condição de aconselhadora e fonte de apoio para Matthew.

Surge, então, uma questão: a maior redenção e encontro cristão seriam obtidos a partir do arrependimento de Matthew, ou do esforço para apaziguar o ódio dos pais das vítimas, de forma que pudessem olhar para ele como um ser humano responsável por crimes, mas passível de ser amado, e não como um monstro sem humanidade?

Matthew ocupa o lugar do monstro. Dá uma entrevista onde defende o nazismo, apenas reforçando o ódio contra si mesmo. Ódio com que consegue lidar através de defesas estabelecidas. Para ele, o difícil é lidar com a compaixão apresentada por Helen, como uma mãe a lhe oferecer um *holding* (WINNICOTT, 1988). Mas nesse encontro entre condenado e conselheira espiritual, vão ganhando espaço a intimidade que lentamente se estabelece e a solidão revelada. Helen é firme, corajosa e não se intimida frente a Matthew. Encara-o na sua completa humanidade de sujeito cindido, incompleto, inseguro, que usa a violência para se colocar no mundo. Bourdieu (1998), ao discutir a violência simbólica, afirma que a produção simbólica se configura como um instrumento de imposição ou legitimação da dominação, e o poder simbólico se configura como capaz de produzir efeitos reais, uma vez que se estabelece como um poder de construção da realidade.

O filme se desenvolve com algumas tentativas de reversão da pena de morte, onde o advogado de Matthew apela justamente para a humanidade defendida por Helen. Freud (1933/1987), em uma carta direcionada a Einstein, discorre que a lei se apresenta como a força da comunidade, podendo mesmo ser compreendida como uma violência desta, já que funciona para manter a organização do meio social através da execução de atos de violência legalizados. Sinaliza, ainda, que a busca de um certo equilíbrio através das leis mostra-se precária em função da desigualdade existente entre os membros da comunidade. A pena de morte pode se configurar nessa perspectiva.

O fato é que essa mudança de pena não é conseguida. Com a aproximação do dia da execução, Matthew vai perdendo sua atitude provocadora e entra em desespero. Seu psiquismo é invadido pelo terror do fim, pela morte. Confessa, então, a Helen o assassinato e o estupro, se responsabilizando por seus atos. Ele se deixa tocar pela emoção quando é chamado de filho de Deus, algo que não imaginava ser possível e encontra na religiosa uma oportunidade de salvação. Helen, por sua vez, atinge seu objetivo: acredita estar salvando uma alma, dignificando o condenado como homem. Do monstro, surge um ser humano arrependido, com medo e que sofre.

Matthew pede perdão aos pais das vítimas. Seu arrependimento alivia a dor e a raiva? Para o pai do rapaz morto, que confrontou a freira diversas vezes, essa atitude final parece ter surtido o efeito de lhe tirar da imobilidade na qual se encontrava devido ao ódio e ao desejo de vingança. Na última cena do filme, ele encontra-se numa igreja juntamente com a freira, rezando. Essa cena pode apontar para uma tentativa de encontrar um caminho para se libertar do ódio. Já a mãe e o pai da adolescente parecem não ter sido tocados pelo arrependimento. A vingança foi alcançada, mas não era suficiente para amenizar o ódio e a dor da perda.

Em meio a tantas questões que o filme suscita, vale refletir sobre o quanto o amor e compaixão de Helen foram decisivos para o arrependimento de Matthew. Pois é posto também que essa “quebra” só acontece quando ele tem a certeza de que será executado. Não lhe restam alternativas. A salvação oferecida por Helen finalmente se torna uma última oportunidade frente ao desespero do inevitável confronto com a morte. Matthew cede.

O tocante, intenso e delicado trabalho realizado pela religiosa antes da execução de Matthew, certamente foi fundamental para o desfecho da história. Ela cumpre seu papel de fazê-lo entrar em contato com o horror do que havia cometido e, conseqüentemente, pedir perdão. Mas destaca-se aqui a enorme

relevância do trabalho que Helen exercia na comunidade, ou seja, a construção de espaços onde a empatia, o amor e o cuidado se constituem como direcionadores de ações voltadas para a prevenção da violência.

Junho de 2018

Maria de Fátima Junqueira Marinho

mf.junqueira@terra.com.br

Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Referências

- BOULDING, E. Las mujeres y la violencia social. In: *La violencia y sus causas*. Paris: UNESCO, 1981.
- BOURDIEU, P. (1983). *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- COSTA, J. F. *Violência e psicanálise*. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1986.
- CRUZ, O; MOREIRA, M. R. A concretização de políticas públicas em direção à prevenção da violência estrutural. In: *Ciência & Saúde Coletiva*, v. 4 n. 1, p. 33-52, 1999.
- FREUD, S. (1921). *Psicologia de grupo e a análise do ego*. Rio de Janeiro: Imago, 1987. p. 89-169. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 18).
- _____. (1933). *Por que a guerra?* Rio de Janeiro: Imago, 1987. p. 237-245. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 22).
- MINAYO, M. C. de S. A violência social sob a perspectiva da saúde pública. In: *Cadernos de Saúde Pública*, v. 10 (1), p. 7-18, 1994.
- _____. É possível prevenir a violência? Reflexões a partir do campo da saúde pública. In: *Ciência & Saúde Coletiva*, v. 4, n. 1, p. 7-23, 1999.
- WINNICOTT, D. W. *Os bebês e suas mães*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

Os primeiros passos de um homem

*Paulo Sérgio Lima Silva**

Intenções

Ao contrário da obra de Tim Robbins, intitulei este trabalho de *Os primeiros passos de um homem*, trocando, portanto, últimos por primeiros, troca esta que justifico na parte final desta apresentação.

Vi o filme na época de seu lançamento, em 1995, e lembro que me causou um forte impacto: a temática, a excelência dos desempenhos, a sobriedade da direção, sem apelos, e a extrema sutileza com que é conduzido. Ficou em minha memória, em especial, a originalidade no uso das imagens dos protagonistas projetadas nos vidros que os separavam. Sobre isto volto mais adiante.

Confesso que ao revê-lo agora não me senti tão tocado. Tive mesmo um movimento de resistência, mas resolvi honrar o compromisso e revi o filme mais duas vezes. Irmã Helen explica que ela não foi “atraída” pela tarefa, foi “pega”. De início, frente ao objetivo de analisar o filme, não me senti nem atraído, nem pego. Não senti nenhuma empatia pelo filme, muito menos pelo condenado. Mas, aos poucos, à medida em que pensava, fui me sensibilizando às várias entradas de compreensão que o filme permite. Na verdade, cada cena contém filigranas de informação que mereceriam uma reflexão. Tratei a ele, filme, como um paciente difícil, que exige uma especial adaptação por parte do analista, aguçando o olhar aos meandros e interstícios do que é apresentado, buscando estabelecer um contato, fazer uma ligação, que ultrapassasse, e muito, o exposto manifestamente. Sublinho aqui a palavra ligação, pois ela consti-

* Psicanalista, doutor em Psicologia Clínica pela PUC-SP, membro efetivo do CPRJ e membro aderente da SPCRJ.

tuirá o fio condutor da minha exposição. Nesta, fique claro, restringi ao mínimo as inúmeras vinhetas teóricas que o filme suscita, e que eu, em parte, havia preparado, sobre agressividade, culpa, reparação, constituição do eu a partir do espelho materno, baseadas nas ideias de Lacan, Winnicott e principalmente Roussillon.

A história trata basicamente da progressiva aproximação de Helen, uma freira, do criminoso Matthew, condenado por estupro e assassinato. De início, sua “tarefa”, digamos assim, é ditada pela demanda de Matthew que quer sua ajuda para evitar sua execução. Mas à medida em que vão aumentando a intimidade e a confiança entre os dois personagens, a relação vai ganhando outras tonalidades e, perto do desenlace, assume a intensidade de um *pathos* trágico.

Sobre Helen

Não se sabe o que teria levado ela à condição de freira, nem ele ao crime. Além de cenas em que são retomados momentos de seu ritual de conversão – cenas leves e involucradas de um sentimento de alegria – são evocadas também facetas agressivas de Helen. É mostrado algo de Matthew nela, quando atacou violentamente, na infância, um animal a pauladas. Sua mãe também foi por ela agredida com socos, quando Helen se encontrava em estado febril. Curiosamente, agora a mãe comenta sobre a generosidade da filha quando trazia para casa, para cuidar, animais perdidos que encontrava na rua. E sobre o segundo episódio, quando conteve a menina com veemência, afirma que “os braços de uma mãe são fortes quando uma filha está em perigo!”.

São estes momentos de sua história vividos como sinais de sentimentos imperdoáveis, a exigir reparação e mesmo uma vida de sacrifício, nor-teada pela sublimação? Helen se liga ao mundo, dedica-se aos excluídos e pobres, mas enquanto religiosa renuncia ao toque direto, amoroso e sexual. O encontro entre os sexos é abordado de modo leve quando irmã Helen imagina o corpo do criminoso enterrado junto de uma religiosa que, em vida, teria declarado “horror a se deitar ao lado de um homem”. Divertida, ela comenta: “Ficarão juntos por toda a eternidade”. Homem e mulher unidos, mas imóveis, mortos. O amor, a ligação de Helen, se manifestará de outra maneira.

Sobre Matthew

Sobre Matthew sabe-se que esteve envolvido em crimes desde os 15 anos e que, ao contrário da freira, possui uma mãe fraca e chorona. Com apoio na teoria pode-se criar a ficção de que ele não contou em sua vida primitiva com braços fortes, como os da mãe de Helen, que contivessem a sua agressividade e lhe dessem um sentido. Pode-se também tecer hipóteses de que traumas precoces nas primeiras relações teriam originado uma pobre vida simbólica, traumas estes possivelmente reafirmados, ao longo de sua vida, por um meio social carente e, talvez, incitador à revolta e ao crime. Seu comportamento traduz evacuações impulsivas que se descarregam em atuações violentas. Configura-se um perfil perverso, sem nenhum sentimento de alteridade, reconhecimento e respeito pelo outro. Junto com um comparsa costumava atacar casais em situação de namoro, expressando desse modo sua insistente agressividade frente àquilo que a psicanálise chamou de cena primária. Trata-se do momento primeiro do amor e da união, a partir do qual novas vidas podem ser geradas.

Segundo Roussillon, o contato com esta cena, no início da vida, cria condições para a elaboração da exclusão e da separação. A dor que estas suscitam é temperada, de acordo com este autor, pela nova representação de que “dois agora me olham e podem cuidar de mim”. Ressalta, entretanto, que para que isto aconteça, existe o pressuposto do sólido estabelecimento daquilo que chama de “vínculo homossexual primário”. Não existe hétero, no sentido de diferente, neste momento; tudo no rosto amoroso daquele que cuida e que é percebido como um outro, duplo de si, confirma os primeiros momentos da existência e da constituição de um eu.

Nenhum destes elementos parecem ter estado presentes nos primeiros passos de Matthew. Assim, sem nenhuma barra, nenhum impedimento que limitasse seus impulsos, ele cria para si um *self* grandioso, um outro espelho que reflete grandes criminosos da história, como Hitler, acima da lei, figura esta, aliás, que desconhece emocionalmente. O sonho em que relata que um guarda, como representante da lei, com um chapéu de cozinheiro, envolve-o em farinha para fritá-lo e comê-lo, é paradigmático. Pode-se até aí evocar o filho devorado por Cronos, fantasia regressiva do caso do Homem das Especiarias, citado por Freud em *Inibição, sintoma e angústia*. A imagem onírica da Lei expressa bem aqui a distância de qualquer simbolização secundária de regras, limites e respeito, e traduz o horror, a angústia oral de retornar, de modo fragmentado, a fazer parte do corpo do outro.

Matthew vive no hoje e no agora do impulso, como que fora do tempo, eternizando seu narcisismo (ver cuidados com aparência, seu topete sempre perfeito) numa onipotência primitiva, que não é nem abandonada, nem relativizada.

Somos gestados e nos formamos dentro de um continente e num contato fusional com o primeiro ambiente matriz. Mas, ao sermos projetados para um fora, para o mundo, nos caracterizamos como seres separados, cada vez mais diferenciados. Separados sim, mas não isolados. Ao contrário do isolamento, o bebê humano só se humaniza a partir da história das suas ligações. Ao deixar a matriz, a primeira e fundamental ligação se faz com a mãe nutriz e o meio ambiente que o cerca. E é a marca dessas ligações primitivas, os cuidados que envolvem e o respeito, que possibilitam a tolerância à quebra da simetria, à desilusão que envolve a perda da unidade inicial e a estimulação pela busca de novas ligações, nutridas pela confiança no outro e reafirmadoras da nossa humanidade.

Separações

O filme está repleto de elementos que significam enfaticamente separação, não ligação: as algemas, a prisão, como afastamento da liberdade, e a própria figura da morte por injeção letal, como perda da vida. Mas, são as grades, e principalmente os vidros, que se impõem durante toda a película, impedindo o contato, embora possibilitem através da transparência alguma comunicação entre os personagens.

O vidro veda, fecha, separa, isola, protege, mas também deixa transparecer um outro lado. Mas, se acrescido de alguns elementos, torna-se espelho e possibilita que nos deparemos com nossa própria imagem. Na primeira cena do filme a irmã Helen é apresentada ao espectador através do vidro do carro que dirige. Tem aí um ar sereno, tranquilo, sendo a cena intercalada com sua ordenação como freira anos atrás, e também ela já na casa Esperança, onde trabalha com excluídos. Lá, junto a uma aluna examina uma poesia, algo borrada, que fala de braços que envolvem alguém e de uma luz no fim do túnel. Tanto os braços como a luz serão atualizados no decorrer de sua trajetória junto a Matthew.

Seja lá qual tenha sido, consciente ou inconscientemente, a intenção do diretor, a visão do semblante de Helen através do vidro não parece sem importância. Matthew está separado do mundo pelas grades, pelos vidros, isolado, à

espera da morte, mas, ela também separada do toque do mundo, também por um “vidro” simbólico, embora na medida em que ela dirige o carro pela estrada fique marcada a sua posição de liberdade e de movimento na vida. A escolha existencial de religiosa lhe confere um papel especial na produção da história de suas ligações. Não nos esqueçamos que uma das possíveis origens etimológicas da palavra religião (não é a única, mas é a mais difundida) provém de *religare*, proposta por Lactâncio (século III e IV d.C.) e endossada mais adiante por Santo Agostinho. Ligar o que está separado, pulsão de vida, ao contrário da pulsão de morte, que predomina em Matthew, e que trabalha no sentido do desligamento.

Ligações

É certo que somos feitos do mesmo barro, mas desta mesma matéria podem ser esculpidas figuras tão distintas! Como se dá, então, na história, o contato entre tais opostos?

De início, ela persiste, insistente, fiel à “tarefa”, frente à frieza e ao cinismo de Matthew. Entretanto, nas imagens registradas no vidro que os separa começam a se delinear figuras algo fusionadas. Algum contato se dá, e, ao mencionarem a pobreza como elemento comum entre ambos, a câmera ultrapassa o vidro e capta o primeiro grande *close* dos rostos em diálogo. À medida que a relação se adensa, os reflexos no vidro já mostram figuras não parciais, mas inteiras que, mesmo em campos tão opostos, de algum modo se aproximam. Ela vai mesmo se tornando essencial a ele, no momento o seu vínculo com a vida, evidenciado isto, de modo contundente, pelo seu desespero quando ela falha a um encontro marcado.

Quando cai o objetivo primeiro que os unia, entenda-se a tentativa de impedir a execução, Helen assume, então, ser a conselheira espiritual do condenado em seus últimos momentos. Mas, então, outros vidros, digamos assim, são construídos em torno da religiosa, isolando-a e tornando-a objeto de reprovações e condenações. A Sociedade, a Lei, o Estado, a opinião pública e principalmente os pais dos jovens assassinados não perdoam o criminoso e não aceitam o seu apoio dispensando a ele. Percebo agora que, como coloquei no início, eu talvez também tenha me perfilado entre os que sentiram uma forte rejeição, impossibilitando um movimento empático em relação ao filme. Até mesmo a Igreja, na figura do padre, através de palavras duras e cruéis, afirma a condenação àqueles que se opõem à autoridade de Deus. Talvez, por

pertencer à mesma casa, um religioso também, suas palavras não são permeadas ou abrandadas por nenhum filtro, nenhum anteparo, e penetram diretamente na irmã Helen, que perde os sentidos. Talvez se possa criar a ficção que no âmago de sua subjetividade tenham sido reativados vestígios de um supergo arcaico e implacável que não perdoa. Que a condena, por este momento e por “crimes antigos”. Possivelmente, naquela hora, a voz tonitruante do Deus justiceiro e irado do Antigo Testamento tenha se sobreposto para ela à palavra compreensiva e amorosa do Deus no Novo Testamento. Quem sabe, por isto, num rápido instante, quando desmaia, identificada a Matthew, tenha se condenado a uma morte, ainda que momentânea.

Nas sequências finais, a presença insistente do relógio marca a angústia do tempo. A eternidade do momento se dissolve e o condenado é tomado de desespero crescente. A ideia de um limite final ganha corpo e peso, e é registrada pelo seu detector de verdades interno. Finalmente confessa à religiosa ter assassinado o jovem, assumindo a culpa pelo ato hediondo. Não há mais o que negar, não há mais espaço para mentiras.

“Nunca ninguém me disse que sou filho de Deus”, retruca Matthew autenticamente emocionado, quando a freira, apesar de tudo, o inscreve numa filiação transcendente. Ela o toca pela primeira vez quando ele caminha para o corredor da morte e lhe diz: “Quero que um rosto amoroso seja a última coisa que você veja”. A mão estendida e a frase várias vezes repetida, “eu o amo”, pela irmã Helen ultrapassam o vidro que os separa. Acrescido, agora, de tantos outros elementos, este vidro agora se transfigura em espelho para Matthew. Neste, vê pela primeira vez uma outra imagem de si, repleta de afetos, vivendo de forma paroxística o seu desamparo. Em posição cristificada, ele chora e se dirige aos pais dos jovens. Esboçam-se aí, ainda que tardiamente, o que teriam sido os seus primeiros passos na direção de uma humanização. Embora na iminência de um final, uma forma de renascimento. Sua ligação ou religação com a vida não se dá através da religião ou de alguma figura da Lei, mas na restituição de uma densidade amorosa primária ao seu eu.

Um outro movimento

Inverto agora a pergunta e indago: o que do rosto de Matthew, digamos assim, teria tocado a irmã Helen e lhe dado forças para sustentar com energia sua posição até o final? Empatia? Compreensão? Solidariedade? Compaixão? Aceitação? Algum transbordamento de natureza erótica?

Certamente um pouco de tudo isto. Mas pensei também num outro movimento que encontrei desenvolvido em um artigo original intitulado *O perdão é um tema que interessa à psicanálise?* de Julio Verztman. Sofisticado em suas argumentações, o autor analisa este assunto através de propostas de Hannah Arendt, Derrida, Ferenczi e Kristeva. Hannah Arendt diz: “A única solução possível para o problema da irreversibilidade do ato é a faculdade de perdoar”. Derrida propõe de modo explícito e radical: “Mas só se perdoa o imperdoável”. E Kristeva acrescenta: “O perdão, como o vejo, não apaga o ato ou a culpabilidade. Ele leva em conta e compreende a ambos, o ato no seu horror e a culpa. Mas desde que não constitua um apagamento, perdão é uma forma de ouvir uma demanda de um sujeito que deseja perdão, e uma vez que este pedido seja escutado, leva a um rejuvenescimento, um renascimento”.

Estas palavras tinham que ser enunciadas por um psicanalista! Na verdade, ela chega mesmo a sugerir alguma equiparação entre o ato de interpretar e o de perdoar. Já Ferenczi entende o perdão como algo inerente a um final de análise, quando os objetos maus da vida do indivíduo podem ser “compreendidos” emocionalmente a partir de uma perspectiva histórica. Eles também sofreram marcas de outras gerações. E o analista, ainda segundo este autor, é também perdoado por não ser onipotente e não restituir ao paciente as desejadas identificações ideais, mas apenas ajudá-lo a viver no território do possível.

No caso de Matthew, só a realização concreta da punição e do terror daí decorrente parece fazê-lo entrar em contato com algo de uma responsabilidade por seu ato e, portanto, com uma sombra de culpa. Cria-se, então, uma brecha para a formação de uma demanda ao outro e, só aí, ele se torna merecedor do perdão por parte da religiosa. E, se houvesse tempo, sendo bastante otimista, poderia, quem sabe, ser restaurada a “conversa consigo próprio” típica do processo analítico.

Nenhum dos autores citados acima define com clareza o que concebe como perdão. Não estaria, então, no “umbigo” desta faculdade, digamos assim, algo da ordem do inefável e que tem a ver com o respeito, como quer Hannah Arendt, e o reconhecimento do humano? Acredito que sim e que este sentimento teria fornecido a solidez dos movimentos de Helen em relação a Matthew. Mas, quem sabe, talvez numa identificação cruzada, ela estivesse também perdoando em si própria alguns restos dos “crimes” cometidos no seu passado.

Ainda uma questão final: qual teria sido a intenção do diretor Tim Robbins ao intercalar as cenas finais da execução com os rostos dos dois jovens e uma recapitulação do assassinato? Seria estimular um conflito no julgamento do espectador? Teria o objetivo de equiparar os atos criminosos e os da justiça?

Ou, ao contrário, ao relebrar e enfatizar as cenas hediondas, esvaziar o movimento da religiosa, já que esta havia declarado ver como errada a condenação à morte como punição para um crime?

Seja como for, na última cena do filme é restituída uma atmosfera de serenidade e paz. Envolvidos pela balada de *Dead Man Walking*, através das cores do vitral da igreja, são vistos a religiosa e o pai do jovem assassinado. Tranquilos, não há vidro agora que os impeça de estarem lado a lado; a cena sugere um momento de reconciliação, talvez a possibilidade de religação de tantos opostos.

Outubro de 2017

Paulo Sérgio Lima Silva

pslimasilva@terra.com.br

Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Referências

ROUSSILLON, R. La dépendence primitive et l'homosexualité primaire en double. *Revue française de psychanalyse*, PUF, 2004.

VERTZMAN, J. O perdão é um tema que interessa à psicanálise? In: Vertzman, Herzog, Pinheiro e Pacheco-Ferreira (orgs.). *Sofrimentos narcísicos*. Rio de Janeiro: Cia de Freud; UFRJ; Brasília, DF, CAPES, PRODOC, 2012.

Caché

*Beth Müller**

Filme de Michael Haneke – *Caché* – Ano 2005 – Festival de Cannes 2005 – Prêmio do Júri Ecumênico, dentre outros.

Escrevo aqui mais como apreciadora de um bom filme, coisa que me parece cada vez mais rara de se experimentar, mas fundamentalmente a partir do convite para comentar o filme *Caché*, de Haneke, após sua apresentação no Círculo Psicanalítico do Rio de Janeiro – CPRJ, em novembro de 2017.

Assisti a três filmes de Haneke: *Caché* (2005), *A fita branca* (2009) e o inesquecível *O amor* (2012).

Um primeiro ponto que me chama a atenção é a capacidade desse diretor de, através de situações tão diversificadas, cercar temas tão universais. Não me deterei nos outros filmes pois não estão em questão, mas me parece que, com certeza, Haneke está ali, em todos eles, “caché” com seu olhar do esplêndido cineasta que é!

Registro aqui minhas impressões ao rever *Caché*, mais intrigada do que qualquer outra coisa. Quem enviava os desenhos e as mensagens? A própria consciência culpada e dissociada de George? Seu velho companheiro de infância como vingança? Ou o filho deste?

Caché

Caché é, antes de tudo, um filme sobre a contemporaneidade. Já nos créditos iniciais vemos isso – são digitalizados aos olhos do espectador. E mais:

* Psicanalista, professora convidada do CPRJ.

ao longo de toda a apresentação do filme e por um bom tempo, desde seu início, não se escuta uma única voz; apenas longos silêncios e ruídos da vida citadina – motores de carros passando pela rua de pouco movimento onde vivem os primeiros personagens a aparecer, registrados por uma câmera fixa, alta. Uma câmera de rua de controle de segurança? Uma janela indiscreta, como a de Hitchcock? Não sabemos. Mas o tema do olhar, do *ver / ser visto*, está introduzido.

A família

Trata-se de um casal de intelectuais de classe média, bem-sucedidos em suas atividades de trabalho (George conduz um programa de entrevistas culturais num estúdio), pais de um único filho adolescente, Pierrot. Vida em harmonia, mas um tanto tediosa para todos.

De repente, algo invade esse universo familiar como um enigma: uma fita de vídeo anônima, focalizando as entradas e saídas de George de sua protegida casa. Nenhuma palavra escrita ou falada. Esse elemento onde o simbólico não está presente, esse objeto que nos evoca o objeto *a*, proposto por J. Lacan, tem um efeito disruptor sobre George e o coloca pouco a pouco em total sideração obsessiva. De onde vem? Quem fez isso? O que quer?

Sua mulher, um pouco menos fantasmada que ele (para ela, a questão vai se colocar a partir do momento em que o filho também recebe “algo” que lhe foi entregue no colégio), responde às suas perguntas com uma certa impaciência. Seguem-se diálogos, a propósito secos, econômicos e um tanto ásperos, sobre o fato.

A intrusão evolui de um vídeo para folhas com desenhos infantis representando sangue saindo da boca de um boneco, um telefonema para George sem identificação de quem chamou, um cartão com o mesmo desenho para o filho enviado a seu colégio, junto com flashes muito rápidos do rosto de uma criança morena.

Decidem ir à polícia, que diz nada poder fazer porque nada aconteceu até agora. Visível aqui a impotência da lei para lidar com esta intrusão que, ao mesmo tempo que vem de fora, vem de dentro como retorno de um recalque. É por aí que esse objeto sidera George. Aquilo que ele quis esquecer, aquela cena de infância com seu companheiro africano, Majid (cujos pais, empregados de seus pais, foram mortos em Paris numa manifestação política), em que este mata uma galinha cortando-lhe o pescoço para gozo do pequeno George,

e que permaneceu na casa de George até que este, em suas rivalidades e temores, promovesse sua ida para um orfanato. Emerge a culpa, sepultada, mas não purgada, em George. Aí está a razão de sua sideração. O que vê nos desenhos enviados lhe provoca memórias que, a todo tempo, ele insiste em esquecer, e até mesmo negar.

Essas memórias, que aos poucos se introduzem, o levam à casa de sua mãe já idosa. Nesta visita, que mistura nas cenas memórias de infância, situações presentes e fantasias, George introduz o tema Majid para sua mãe, através não de um relato, mas de um informe de um sonho com o mesmo. Suas respostas são evasivas. Ela também não quer falar desse passado.

E aqui já temos o genial salto de Haneke do pequeno mundo de George para a França, com suas culpas, seus conflitos, suas omissões históricas. George já pode ser qualquer francês; Majid, qualquer muçulmano. O que invade a tela é o que está em questão neste universo contemporâneo de uma Europa que, maciçamente e seguindo a tradição, recusa acolher os que para lá vão porque não têm mais onde ficar, nem como sobreviver, depois de tantos anos de domínio colonialista, problemática já trabalhada por J. Derrida em 2000. Afinal, esperam algum acolhimento de seus antigos amos.

Voltando ao universo de George/França/Europa. Este quer encerrar esse caso, liquidar seus fantasmas, voltar à sua vida harmônica e sem sustos ou imprevistos. Procura Majid e o encontra num pequeno apartamento, sem charme nem conforto. E o aborda hostilmente, acusando-o de ser o responsável pelo envio da estranha correspondência. Um encontro impossível, povoado pelos fantasmas de George e por uma realidade afirmada por Majid, sem nenhuma potência frente ao opressor. Nada sabe sobre fitas, não lhe enviou nada, etc, etc. George joga sua cartada final: quanto Majid quer para comprar seu silêncio? No que Majid recusa este tipo de oferta, a impotência recai sobre George. Tenta recalcar o que revisitou. Em telefonema à esposa, que segue em sua função questionadora sobre a verdade dos fatos e da própria relação entre eles (uma referência aos ideais da velha França?), responde: “Eu não me lembro mais.”

Em seguida, dois fatos novos: um questionamento do chefe informado sobre os fatos da vida pessoal de George, com alguma insinuação sobre a continuidade de seu trabalho, e o filho que não retorna à casa. O círculo se aperta. O caminho da denúncia sobre o desaparecimento do filho é óbvio: prisão de Majid e seu filho. No entanto, Pierrot apenas havia se agastado por ver sua mãe num café conversando com um colega de trabalho dela. Nada mais simples que os ciúmes de um adolescente com relação à sua mãe. Voltamos ao pequeno universo individual. Mas quem pagou por isso foram os migrantes, presos sob

suspeição. George segue com sua obsessão em relação às fitas e aos outros objetos *a*.

Na cena mais violenta do filme, vai ver Majid a pedido deste e presencia seu suicídio, tal qual a degola do frango em sua infância. Tratava-se da cena inapagável que se refaz no aqui-e-agora. “Eu sou como aquele frango que degolei para seu gozo de olhar”, parece dizer Majid em seu último ato.

George retorna à casa e, num telefonema à esposa, diz: “Tudo na mais perfeita ordem!”. Toma dois comprimidos, fecha as cortinas e se deita, nu, na cama. Mais uma vez, esquecer. Agora com o auxílio da química. Bem contemporâneo!

Ao final, as escadarias da escola. Uma aposta na juventude? Pode ser!

Um último comentário: M. Haneke não “conclui” seu filme. Deixa ao espectador a tarefa/opção de fazê-lo. Afinal, quem filmou e enviou as fitas, os desenhos? Cada um que conclua sua história com seu imaginário.

Maio de 2018

Beth Müller

bmuller@centroin.com.br

Rio de Janeiro - RJ - Brasil

O retorno do esquecimento: quando o passado é *caché*

*Sergio Andraus**

No filme *Caché*, as vidas de um casal e seu filho adolescente são abaladas por um evento aterrorizante. Eles têm seus cotidianos gravados em fitas de vídeo deixadas na porta de sua casa, embrulhadas em folhas de papel com desenhos assustadores, feitos com traços infantis. Um aspecto fantástico desse enredo são as gravações em ambientes onde seria impossível ocultar uma câmera naquela época. Interpretamos o filme como uma metáfora em que, assim como no delírio, o diretor adotou como ponto de partida uma premissa indiferente à realidade. Essa premissa se ramificaria na consciência do protagonista como um núcleo psicótico, um setor da vida psíquica dominado por uma construção delirante, com efeitos nas relações do sujeito com os outros. O homem da família é Georges, um apresentador de programa televisivo de crítica literária, casado com uma escritora. Ele parece esconder da mulher uma suspeita sobre o caso: quando criança, por volta dos seis anos de idade, antes, portanto de poder responder por qualquer ato, ele teria provocado a ida de Majid, um órfão recém adotado por seus pais, para um orfanato. Esse homem agora adulto desejaria se vingar. O enredo das fitas sustenta a tese de Georges e, como quem procura o seu perseguidor, ele irá em busca de Majid, que parecerá alheio à história das fitas e indignado com a acusação de aterrorizar uma família. Majid será procurado várias vezes por Georges, que o ameaçará caso não cesse essa espionagem, que Majid diz ignorar completamente. A fala de Georges assemelha-se a uma fala psicótica tanto na convicção quanto no conteúdo, como se ele dissesse: “Sei que este é o meu perseguidor, pois ele filma minha vida para roubá-la”.

* Psicanalista, doutorando no Programa de Memória Social – UNIRIO.

O enredo das fitas de vídeo é um pano de fundo que enlaça duas subjetividades com diferenças inconciliáveis, uma barreira à própria comunicação. Um fenômeno psíquico é considerado “normal” por um atributo de mutualidade, as construções culturais podem ser tão variadas quanto pode conceber a capacidade criativa humana no universo da linguagem. Universo nascido com a criação dos arranjos sociais que tornaram possível a convivência humana em grupos numerosos. Uma ideia grosseiramente exótica ou ilógica pode ser objeto da mais devotada crença de um grupo social inteiro, como no indivíduo um núcleo psicótico em meio a um funcionamento psíquico normal. O aspecto mórbido de uma ideia delirante, criada por um indivíduo, é atestado pela idiosincrasia de tal construção psíquica. Porém, se adotamos um perspectivismo, uma visão de que todo fenômeno existe conforme uma perspectiva, a visão de uma construção social de um povo como núcleo psicótico também sugere uma radical incompreensão por parte de quem o vê, no sentido de que se encontram separados, o observador e o observado, pela barreira irremovível de uma diferença cultural. Tão irremovível quanto o delírio de um psicótico, que não se deixa convencer por argumentos lógicos. Nietzsche, que como Freud veria a vida psíquica como manifestação pulsional, teria observado que o intelecto é instrumento dos afetos. Freud atribuiria essa impossibilidade de compreensão ou convencimento – similar também ao que sentimos diante de um psicótico – a uma questão de economia libidinal das massas, um investimento libidinal em ideais compartilhados. Esses ideais seriam reativos à força pulsional, e poderiam se afastar da realidade.

Todos esses fenômenos [as reações defensivas] [...] mostram uma considerável independência com respeito à organização dos outros processos psíquicos que estão adaptados às exigências do mundo real externo e obedecem às leis do pensamento lógico. Eles não são influenciados, ou não o bastante, pela realidade externa, não se importam com ela nem com seus representantes psíquicos, de modo que facilmente entram em contradição ativa com ambos. Eles são, por assim dizer, um Estado dentro do Estado, um partido inacessível, inapto à cooperação, mas que pode ser bem-sucedido em subjugar o outro, o chamado normal, e forçá-lo a seu serviço. Se isso acontece, chegou-se assim à dominação de uma realidade psíquica interna sobre a realidade do mundo exterior [...] (FREUD, 1939/2014, p. 114-115).

Desse modo, o sujeito pode submeter a realidade à sua própria repetição, que é o retorno de uma realidade psíquica interna. Freud se interrogou a res-

peito do retorno daquilo que parecia haver desaparecido da memória dos povos, fazendo com que suas histórias – tal como as dos indivíduos – pareçam em parte determinadas por retorno, repetições. O criador da psicanálise já havia atentado para o fenômeno da compulsão à repetição na vida dos indivíduos. Em *O homem Moisés e a religião monoteísta* (1939/2014), ele também vê manifestar-se entre as massas esse retorno do esquecido. Nesse sentido, o filme *Caché* parece uma metáfora sobre o neocolonialismo europeu, ao abordar o medo que os povos colonizadores têm dos indivíduos pertencentes aos povos dominados, sua desconfiança e tendência a ver neles a manifestação de alguma natureza perversa ou traiçoeira. Georges, um francês sofisticado, acredita nada ter a esconder sobre ele próprio, embora seja incapaz de falar sobre um evento de sua infância. Por volta de seis anos de idade, seus pais adotaram o filho de um casal de imigrantes argelinos. Os pais da criança teriam morrido na brutal repressão aos argelinos na França, no final dos anos sessenta.

Georges tem um sonho em que aquele menino da sua idade decepa com uma machadinha um galo na propriedade de sua família. Com os olhos sujos do sangue esguichado do pescoço da ave, e a machadinha na mão, o menino Majid se aproxima de Georges, no sonho uma criança aterrorizada, que então desperta.

Freud sustentou que o nascimento da cultura e da linguagem teria acontecido após um longo período em que a humanidade viveu organizada em hordas constituídas por um macho que se relacionaria sexualmente com todas as fêmeas, e expulsaria, mataria ou castraria os outros machos quando estivessem crescidos. Esses irmãos expulsos viveriam em bando, em relações homossexuais ou levando uma fêmea para satisfação sexual de todos. Um dia a decadência física impediria o pai da horda de expulsar um filho crescido, que então o castraria e mataria, passando a possuir as mulheres. Durante uma longa era esses irmãos teriam se unido para atacar e matar o pai, mas a disputa entre eles pelas mulheres terminaria resultando no domínio exclusivo de um único homem sobre a horda. Até um momento que Freud resumiu como um evento, mas teria se repetido ao longo de séculos até passar a prevalecer como modo de organização social. Esse evento seria a união dos irmãos para matar e devorar o pai, assimilando assim seu atributo de onipotência, e também renunciando, todos eles ao mesmo tempo, às mulheres do clã, para só assim existir possibilidade de convivência entre os machos adultos. A partir do momento em que se instituíram as leis de interdição às mulheres do clã, ou seja, ao incesto, e também ao parricídio, teria nascido a linguagem entre a humanidade. Pois a partir dali o humano teria de se haver com uma impossibilidade, com

uma falta, que é a perda da liberdade absoluta, da onipotência do pai primevo. Em troca de poder viver em grupos maiores, e com mais segurança, o humano teria se deparado com as restrições que engendraram a palavra capaz de tornar comunicável a *lei*. A linguagem nasceria impulsionada pela falta, pela restrição ao gozo absoluto do pai, a partir de então idealizado – amado e invejado – como possuidor do falo. Freud deduziu que “cada indivíduo do bando de irmãos certamente tinha o desejo de cometer o ato [o assassinato do pai] por conta própria e obter assim uma posição de exceção [...] à qual cabia renunciar” (FREUD, 1939/2014, p. 127).

Freud repetia uma fórmula do cientista natural Ernst Haeckel, segundo quem “o ontogênico repete o filogênico”. Assim, também na pré-história do indivíduo, a aquisição da linguagem e a submissão à lei seriam contemporâneas a intensas transformações na relação da criança com os pais. Por meio da análise de crianças e neuróticos, Freud viu nas interdições ao incesto e ao paricídio a condição para a entrada da criança no mundo da linguagem e da cultura. Os meninos que pelo crescimento seriam forçados a renunciar à satisfação irrestrita das próprias pulsões, e ainda a testemunhar com grande intensidade de sofrimento a perda do amor da mãe para o pai, dirigiriam a esse, de modo ambivalente, ou seja, em meio a fortes sentimentos de amor e dependência, sentimentos hostis e de rivalidade. A simbologia, presente nos sonhos e na linguagem, relativa a esses eventos, também repete a violência da relação entre o pai primitivo e seu filho, por meio da recorrência da imagem da castração.

O conteúdo do inconsciente, afinal, é coletivo, patrimônio universal dos seres humanos [...]. Decidimo-nos enfim pela hipótese de que os sedimentos psíquicos daqueles tempos primitivos tinham se transformado em herança, necessitando apenas ser despertados, e não adquiridos, a cada nova geração. Pensamos a propósito disso no exemplo do simbolismo, certamente “inato”, que provém do período do desenvolvimento da linguagem, é familiar a todas as crianças sem que tenham recebido instrução alguma e tem o mesmo teor em todos os povos, apesar da diferença das línguas. Obtemos a segurança que ainda nos falta a partir de outros resultados da investigação psicanalítica. Ficamos sabendo que em algumas relações significativas nossos filhos não reagem como corresponde à sua própria experiência, e sim instintivamente, de maneira comparável aos animais, como só é explicável por aquisição filogenética (FREUD, 1939/2014, p. 177-178).

O temor à castração, presente na análise de nossas crianças, teria raiz em um ato concreto nas disputas brutais entre as gerações de tempos pré-históricos. Poderíamos realizar assim uma interpretação do sonho de Georges. O crime cometido por um irmão [da horda primitiva], o pequeno Majid, ao decepar o galo, corresponderia à castração do pai. Georges teria projetado em Majid seus próprios impulsos agressivos em relação ao pai, sentindo horror diante daquela visão da própria agressividade, a decepação do galo, o sangue espirrado no olho do menino,¹ e seu movimento de ir a Georges, como o estranho, com a machadinha na mão. Por outro lado, Majid, um menino reduzido à orfandade e à solidão de subsistir como filho de segunda classe em uma casa alheia, devia sentir muito ódio, inclusive do filho principal da casa. Entre as duas crianças existiria intensa rivalidade.

Na história dos personagens adultos, mediada por aquele núcleo psicótico das fitas, a história familiar se repete: descontente com a mãe, o filho de Georges desaparece – passa a noite na casa de um amigo sem avisar aos pais. Durante a madrugada, Georges faz a polícia prender para interrogatório, como suspeitos de sequestro, Majid e seu filho jovem. O órfão cujos pais haviam morrido nas mãos da polícia francesa é levado com o filho por policiais agressivos que pretendem saber onde está o adolescente. Porque Georges não é capaz de lidar com o próprio passado, porque precisa ocultá-lo, ele faz retornar à violência sobre aquele que então é transformado em sua vítima. A criança destrói com inocência, e o adulto com inconsciência. Para Freud, as defesas que provocam o esquecimento fracassam, e por isso admitem o retorno deformado do esquecido, não apenas nos indivíduos, mas também nas massas.

É digno de destaque especial que cada parcela que retorna do esquecimento se impõe com um poder peculiar, exerce uma influência incomparavelmente forte sobre as massas humanas e reivindica a verdade de maneira irresistível, reivindicação frente à qual a objeção lógica não tem poder. [...] Esse caráter notável só se deixa compreender segundo o modelo do delírio dos psicóticos. Compreendemos há muito tempo que na ideia delirante se encontra um fragmento de verdade esquecida que, por ocasião de seu retorno, teve de admitir distorções e mal-entendidos, e que a convicção compulsiva que se estabelece quanto ao delírio parte desse núcleo de verdade e se estende aos erros que o envolvem (FREUD, 1939/2014, p. 124).

¹ Freud associou o ato de furar os olhos à castração, como no emblemático caso de Édipo.

Esse “fragmento de verdade esquecida” é aquilo que, por causar desprazer, seria esquecido. O esquecimento ativo e sustentado de uma parcela da própria vida psíquica fará com que o sujeito já não se enxergue nos pontos cegos que são efeito desse esquecimento de si. E então aquilo que foi esquecido se manifestará como retorno no mundo, externamente ao sujeito, já que lhe é estranho. Na obra *O homem Moisés e a religião monoteísta*, Freud sustentou que não apenas os indivíduos, mas também as massas sofrem o retorno do esquecido. O filme *Caché* pode ser interpretado como uma metáfora da cegueira diante do outro, e da tendência a ver nele uma projeção de aspectos próprios.

Março de 2018

Sergio Andraus

sergioandraus1@gmail.com

Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Referências

FREUD, S. *O homem Moisés e a religião monoteísta* (1939). Tradução: Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2014.

ESTE LIVRO FOI IMPRESSO NA RENOVAGRAF
PARA O CÍRCULO PSICANALÍTICO DO RIO DE JANEIRO (CPRJ) E A
SOCIEDADE DE PSICANÁLISE DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO (SPCRJ)
EM AGOSTO DE 2018.

CÍRCULO PSICANALÍTICO DO RIO DE JANEIRO – CPRJ
Filiado à: Federação Internacional de Sociedades Psicanalíticas (IFPS)
Federação Latino-Americana de Associações de Psicoterapia Psicanalíticas e Psicanálise (FLAPPSIP)
Rua David Campista, 170 | Humaitá | Rio de Janeiro, RJ | CEP: 22 261-010
tel.: (21) 2286-6922 | fax: (21) 2286-6812
e-mail: cprj@cprj.com.br | site: <http://www.cprj.com.br>
Biblioteca: tel.: (21) 2286-5747 | biblio@cprj.com.br

SOCIEDADE DE PSICANÁLISE DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO – SPCRJ
Rua Barão de Ipanema, 56 | Grupo 801 | Copacabana | Rio de Janeiro, RJ | CEP: 22050-032
Secretaria: tel.: (21) 2512-2265 | Tel/Fax: (21) 2239-9848 | secretaria@spcrj.org.br
Biblioteca: biblio@spcrj.org.br | Site: www.spcrj.org.br/